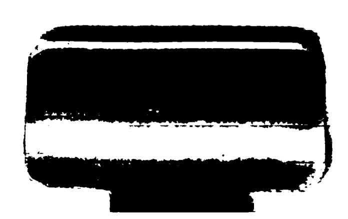
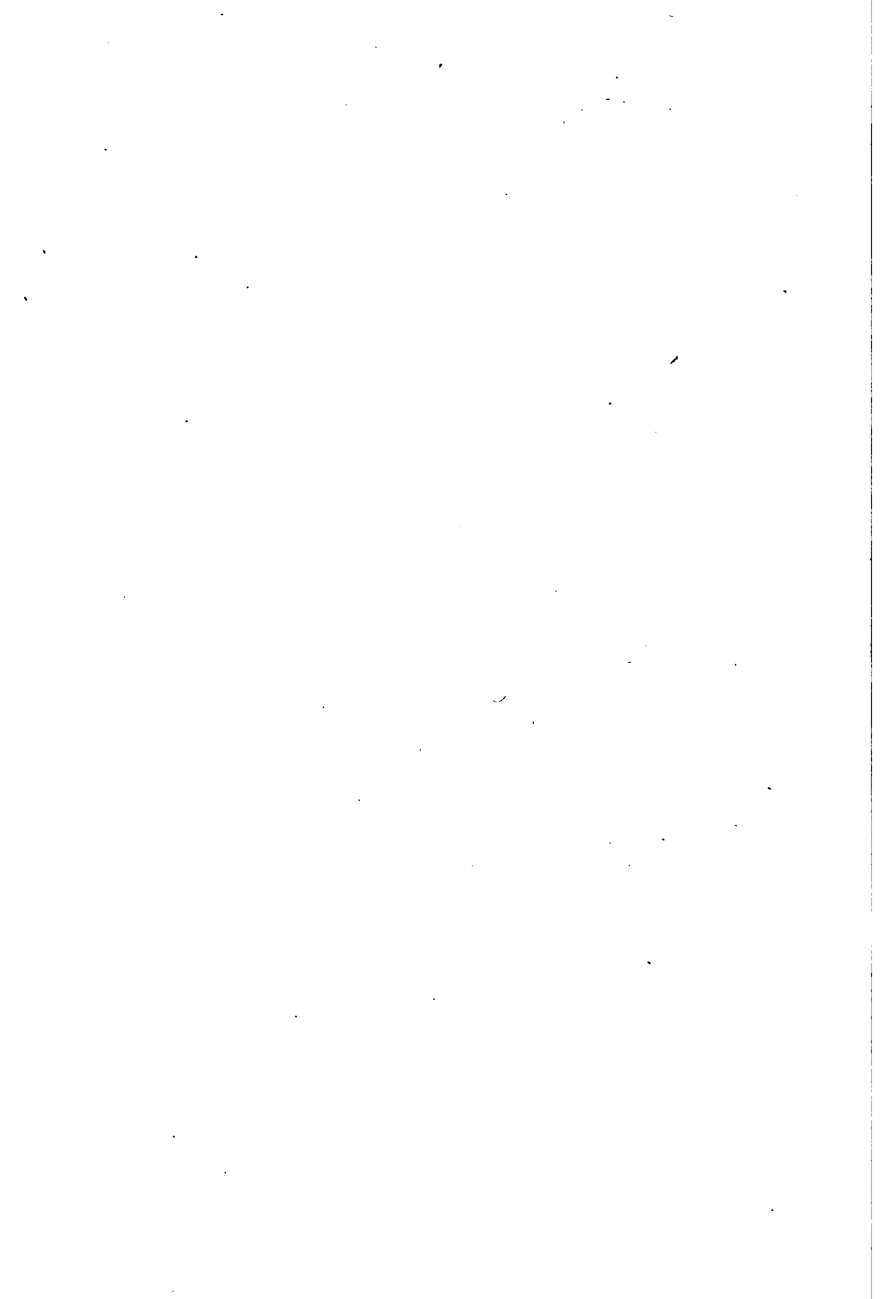

Lessings
Hamburgische Dramaturgie
von


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS







Die deutschen Klassiker,

erläutert und gewürdigt

für

höhere Lehranstalten sowie zum Selbststudium

von

(†) Ed. Kuenen
weil. Prof. am Kgl. Gymnasium
zu Düsseldorf.

(†) M. Evers
weil. Prof. u. Direktor des Gymnasiums
zu Barmen.

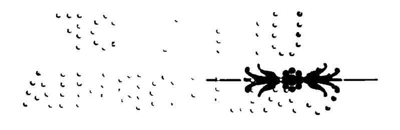
und einigen Mitarbeitern.

30. Bändchen:

Hamburgische Dramaturgie

von

Dr. L. Volkmann
Professor am Städt. Gymnasium und Realgymn. zu Düsseldorf.



Leipzig, 1908.
Verlag von Heinrich Bredt.

Lessings Hamburgische Dramaturgie

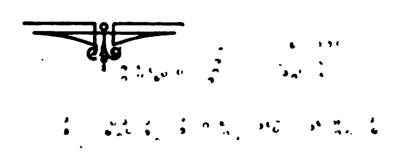
erläutert und gewürdigt

für

höhere Lehranstalten sowie zum Selbststudium

von

Dr. L. Volkmann
Prof. am Städt. Gymnasium und Realgymn. zu Düsseldorf.



Leipzig, 1908.
Verlag von Heinrich Bredt.

Inhalt.

Vorwort.

Für die Lektüre der Hamburgischen Dramaturgie an unseren höheren Schulen bin ich bereits eingetreten im 18. Bändchen dieser Sammlung mit der Begründung, daß die Lessingsche Theorie nicht umgangen werden kann, wenn man des Dichters poetische Werke mit vollem Verständnis würdigen will.

Nun freilich kann ja eine gewisse Kenntnis der Theorie auch übermittelt werden ohne eine, immerhin schwierige, zusammenhängende Lektüre der Dramaturgie. Und gesteigerte Angriffe gegen dieses Werk bewegen sich denn auch zumeist auf dieser Linie.[1])

Gleichwohl kann mich dies in meiner Meinung nicht beirren. Denn: „Zuerst nach dem Ruhme seiner Fahnen schaut ein Volk aus, wenn es seiner Vergangenheit gedenkt, und gern vergißt es die Mängel, das Veraltete eines Kunstwerks, wenn die Glorie einer großen Zeit aus der alten Dichtung redet."

Man kann dieses Wort Treitschkes auch von dem Dramaturgen gelten lassen. Hinter seiner Kritik taucht das Bild der Bataille amusante von Roßbach auf; an entscheidender

---

[1]) So namentlich in der abweisenden, aber sehr gehaltvollen und anregenden Schrift von Friedrich Seiler: Der Gegenwartswert der Hamb. Dramaturgie. Berlin 1901.

Stelle unserer Literatur fesselt uns der kecke „Rufer im Streit“. „Jeder Deutsche, wo er Lessing nennen höret, fühle Stolz!“; der polemische Teil der Dramaturgie behält — auch für die Jugend — dauernden patriotischen Wert.

Danach ergibt sich unser Standpunkt. Auf eine „Gesamtwürdigung“ der Dramaturgie kommt es nicht an, zumal sie weit über Rahmen und Aufgabe dieser Sammlung hinausgehen würde.

Verzichten wir aber somit auf das Ganze, so können wir doch das schon angedeutete Grundthema verfolgen: Von den Franzosen — zu Aristoteles — zu Shakespeare! Und diesen Weg wollen wir gehen. Ausgeschieden ist damit von dem Gesamtwerk die französische Komödie, gegen die ja Lessing keine ablehnende Stellung einnimmt; ausgeschieden die schauspielerische und sonstige technische Kritik, endlich auch eine zusammenhängende Darstellung von Lessings kunsttheoretischen Ansichten. Was uns beschäftigt, ist lediglich die literargeschichtliche und patriotische Bedeutung des angegebenen Themas hinsichtlich der Tragödie. So soll denn auf diesem beschränkten Gebiet eine Darlegung von Lessings theoretischem Standpunkt erfolgen, und diese soll den Rahmen bilden, in den sich zusammenhängende Stücke der Dramaturgie hineinfügen oder — nicht hineinfügen.

Was nun diese Stücke betrifft, so habe ich ungern und trotz guter Vorarbeiten auf Corneilles Rodogune verzichtet. Aber an diese als an sein „Meisterstück“ hat eben nur Corneille selbst geglaubt, und da Lessing sie allein von den Werken des Dichters eingehend kritisiert, so trifft er nicht den eigentlichen Corneille, den Dichter des Cid. Voltaires Merope empfahl sich als Drama der „Regelmäßigkeit“, aber ihre Behandlung hätte viel historisches Beiwerk erfordert. Darum fehlt auch sie.

Denn lediglich darauf kam mir's an, die Stücke zu nehmen, die mir die leichtesten und einfachsten zu sein schienen

für eine erste Bekanntschaft mit der Dramaturgie, und die auch auf Shakespeare einen Ausblick eröffnen. Die danach ausgewählten vier Stücke haben außerdem bis auf eins den Vorzug, leicht zugänglich zu sein.

Bleibt nur noch die verwertete Literatur. Solche für Lessing im allgemeinen anzuführen scheint mir unnötig. Die im 18. Bändchen und in den dort angegebenen Vorarbeiten genannte Literatur kommt auch für diese Schrift in Betracht. Ich füge nur noch hinzu das schöne Werk von G. Kettner: Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit. Berlin 1904.

Für die Dramaturgie insbesondere ist außer den Hauptwerken von Cosack und Schröter-Thiele benutzt der Kommentar von Gaudig (Wegweiser durch die klassischen Schuldramen von Frick und Gaudig. Gera u. Leipzig 1899. 4. Abtlg. S. 465 ff.). Dazu Schmitz: Lessings Hamburg. Dram. als Schullektüre. Progr. Wehlau 1884 — ein dankenswerter Versuch, den weitschichtigen Inhalt in die Form einer übersichtlichen Disposition zu drängen. — L. Zürn: Die Lektüre der Hamb. Dram. in der Oberprima. Progr. Rastatt 1884 u. 85. — G. Schilling: Dramaturg. Propädeutik im Anschlusse an Lessings Hamb. Dram. für den Unterricht in Gymn.-Prima bearbeitet. Progr. Züllichau 1894 u. 96.

Für Shakespeare ist außer Gervinus zu nennen: Friedr. Theod. Vischer: Shakespeare-Vorträge für das deutsche Volk. Herausg. v. Rob. Vischer. Stuttgart 1899. — G. Kettner: Lessing und Shakespeare, in den Neuen Jahrbüchern für das klass. Altertum usw. von Ilberg und Gerth. 10. Jahrg. 1907 p. 267 sq. — Das Buch von Max J. Wolff: Shakespeare, der Dichter und sein Werk. München 1907, ist mir erst nach Abschluß des Manuskripts bekannt geworden. Sonstige Literatur ist an Ort und Stelle genannt.

Abkürzungen: H. D. = Hamb. Dramat. — Prol. = Ankündigung der H. D. — Epil. (Ep.) = Letztes Stück

(101—104) der H. D. — C. = Cosack. — S. T. = Schröter u. Thiele. — A. P. = Aristoteles, Poetik; soweit nicht besondere Angaben vorliegen, in Text und Uebersetzung nach Susemihl.

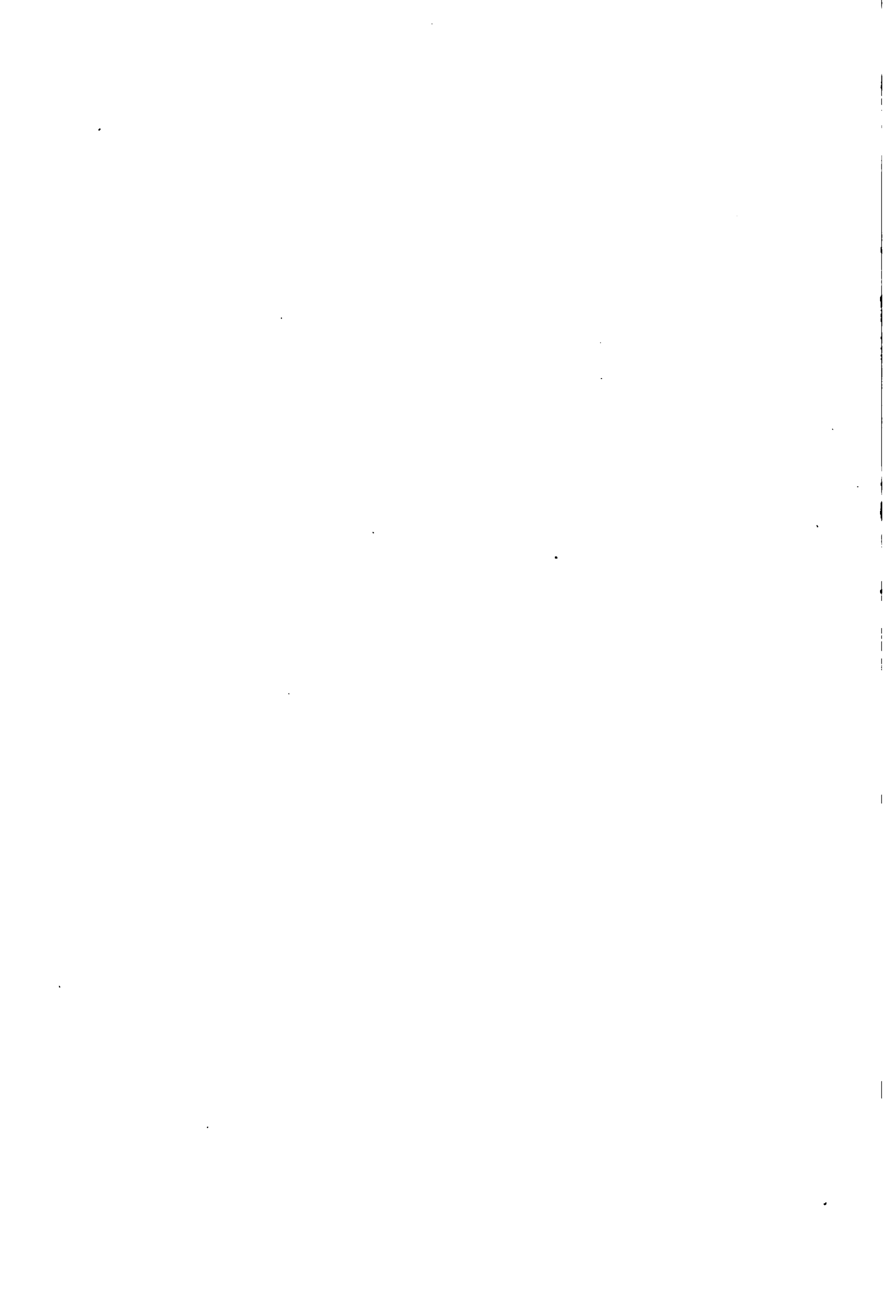
„Scherer“ und „Engel“ beziehen sich auf die bekannten Literaturgeschichten; „E. Schmidt“, „Danzel-Guhrauer“ (D. G.) und „Stahr“ auf die Lessingbiographien; „Kern“ auf: „Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima. Berlin 1886.“

Düsseldorf, im März 1908.

L. Volkmann.

A.

Historischer und theoretischer Teil.



I.

Die Hamburger Bühne und ihre Theaterschrift.

Das Hamburger Unternehmen, dem wir die Dramaturgie verdanken, ist historisch merkwürdig als einer der oft wiederholten Versuche[1]), zu einer deutschen Nationalbühne zu kommen. Was die Franzosen haben in ihrem Théâtre-Français, danach hat der Deutsche bis jetzt umsonst gerungen, wenn auch zu ringen nicht aufgehört.[2])

Die Seele der Hamburger „Entreprise“ war Joh. Friedrich Loewen, ein Hamburger Literat und Schöngeist. Verheiratet mit der Tochter des Theaterdirektors Schönemann, außerdem befreundet mit berühmten Schauspielern wie Ekhof, Ackermann u. a. hatte er naturgemäß großes Interesse für das Theater. Neben mancherlei Arbeiten als Dichter und Dramaturg hatte er das Verdienst in seiner „Geschichte des deutschen Theaters“, ein solches zu verlangen, d. h. eine öffentliche, vom Staat zu unterhaltende Bühne an

---

1) Vgl. Goethes Werke (Hempel) 28, p. 716: Über das deutsche Theater.

2) Ich denke an Adolf Bartels: „Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend.“ Eine Denkschrift 1905.

Stelle der Wandertruppen mit ihren Prinzipalen[1]), in deren Händen damals die Pflege der dramatischen Kunst lag.[2]) Dazu wollte er ein gebildetes und dementsprechend honoriertes Schauspielerpersonal und wollte deutsche Originalstücke mit nationalem Gehalt zur Aufführung bringen, nicht Übersetzungen und Nachahmungen.

Seiner Energie gelang es, zwölf Hamburger Bürger für seine Pläne zu gewinnen. Bühne und Garderobe, dazu einen Stamm hervorragender Talente, den man nur zu verstärken brauchte, lieferte Ackermann, der damals Prinzipal der Hamburger Truppe war. Ein Ausschuß jener zwölf widmete sich der finanziellen Seite der Aufgabe, während Loewen artistisch-technischer Direktor wurde. Er brachte Lessing als Theaterdichter in Vorschlag und veranlaßte ihn durch den einflußreichen Berliner Buchhändler und Literaten Nicolai, mit dem Lessing befreundet war, nach Hamburg zu gehen. Man bot ihm ein Gehalt von 800 österr. Talern (3200 Mk.), und der Vertrag kam zustande. Denn Lessing stand damals „gerade müßig am Markte, und niemand wollte ihn dingen".[3])

Eine berechtigte Hoffnung war ihm zu nichte geworden. Er war Friedrich d. Gr. dringend empfohlen für die erledigte Stelle eines Kustos an der Kgl. Bibliothek zu Berlin, aber Friedrich hatte ihn verschmäht bei seiner Vorliebe für französische Gelehrte, vielleicht auch, weil er ungünstig beeinflußt wurde durch Voltaire. Für diesen nämlich hatte Lessing in früheren Jahren gearbeitet, war dann aber in Zorn von

---

[1]) „Prinzipalschaft ist der seit dem 17. Jahrhundert stehende Ausdruck für das Verhältnis eines Theaterunternehmers (Prinzipal, Prinzipalin) zu der von ihm engagierten und in echt patriarchalischer Weise verpflegten und honorierten Wandertruppe" (C.).

[2]) In ähnlicher Richtung bewegte sich bereits 26 Jahre früher Elias Schlegel, „ein deutscher Dichter des dänischen Theaters". H. D. Prol. 6.

[3]) H. D. Ep. 5.

ihm geschieden.[1]) Genug, er erhielt den Posten nicht trotz dringender Fürsprache; ein unfähiger Franzose wurde ihm vorgezogen. So tröstete er sich mit den Worten Juvenals: Quod non dant proceres, dabit histrio, und nahm den Ruf an, aber nur als Kritiker, nicht, wie es später Schiller zu seinem Unglück an der Mannheimer Bühne tat, als Theaterdichter. Denn, so erklärt er[2]): „was Goldoni[3]) für das italienische Theater tat, der es in einem Jahre mit 13 neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu tun ... bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte". Er beschränkte sich auf seine Aufgabe, — die Hamburgische Dramaturgie.

Man war mit großen Erwartungen ans Werk gegangen, wie auch Lessing in der Ankündigung beweist. „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier tun wird."[4]) Das Versprechen konnte nicht eingelöst werden. Vertrauensvoll hatte sich Lessing weiter an Zuschauer und Künstler gewandt; beide versagten. Der Besuch des Theaters ließ bald nach, ebenso die finanzielle Unterstützung; Streitigkeiten und Empfindlichkeit[5]) herrschten unter den Schauspielern. Dazu kamen Anfeindungen von außen, Schädigungen durch Nachdruck; auch Loewen war seiner Stellung als Direktor

---

[1]) Genaueres hierüber bei Stahr I. p. 100 sq. E. Schmidt I p. 217 sq.

[2]) H. D. Ep. 10.

[3]) „Carlo Goldoni (aus Venedig 1707—93), der berühmteste italienische Lustspieldichter seines Jahrhunderts. Seine zahlreichen dramatischen Arbeiten, meist Charakter- und Intriguenstücke, umfassen eine stattliche Anzahl von Bänden" (S. T.) H. D. 12, 9 wird seine „Kaffeeschenke" erwähnt.

[4]) H. D. Prol. 12.

[5]) Sie veranlaßten Lessing, mit dem 25. Stück die schauspielerische Kritik verstummen zu lassen und sich nur noch der literarischen zu widmen.

nicht gewachsen.[1]) Man nahm schließlich Rücksicht auf den Geschmack des Publikums und führte den Harlekin und Luftspringer wieder ein. Nichts half; die Gesellschaft konnte sich nicht halten und ging nach Hannover, um dann, nachdem ein neuer Versuch in Hamburg ohne Erfolg geblieben war, sich 1769 endgiltig aufzulösen.

Auch die Dramaturgie[2]) hatte unter diesen Verhältnissen schwer zu leiden. Ursprünglich bestimmt, zweimal wöchentlich zu erscheinen, trägt sie zwar in ihren einzelnen Stücken die regelmäßig fortlaufenden Daten, aber „ich will und kann es nicht bergen", sagt Lessing (Epil. 35), „daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt." Außer dem Nachdruck waren die Klotzischen Händel, aus denen Lessings „Briefe antiquarischen Inhalts" entsprangen, ihrem Fortschritt hinderlich. Die Daten sind von Stück 32 an fingiert. Aber, was so unter schwersten Hindernissen entstand, war eine Theaterschrift einziger Art. Wie wenig Lessing daran dachte, die Durchschnittserwartungen des Publikums zu befriedigen,

---

[1]) „Mit unserem Theater (das im Vertrauen!) gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." An Karl Leff. vom 22. Mai 1767.

[2]) Die Schrift sollte ursprünglich den Titel Didaskalien führen; weshalb ihn Lessing zugunsten des anderen fallen ließ, vgl. Epil. 13. Der dort erwähnte Lione Allacci (Leo Allatius) war „ein gelehrter Grieche, geb. 1586 auf der Insel Chios, lebte in Rom als Professor und Bibliothekar und starb daselbst 1669. Aus der gewaltigen Masse von Schriften aus dem Gebiete der Altertumswissenschaft ist für unsere Stelle zu nennen: Dramaturgia, divisa in sette indici (ein Katalog sämtlicher Dramen, Lustspiele und Tragödien). Rom 1666". (C.) —

„Lessing will sagen, er habe zwar seine Dramaturgie nach Art der Allaccischen geschrieben, aber, da er ebenso gut wie der italienische Gelehrte sich Form und Titel seines Buches wählen könne, so kümmere es ihn wenig, wenn er von jenem abweiche". (S. T.)

sagt er selbst. Die solche Leistungen wünschten, „die sind gewaltig angeführt". „Anstatt aller der artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte, oder nicht sein sollte, mitunter gar wohl Erklärungen des Aristoteles". (H. D. 50, 2). Für den Kenner aber und für die Nachwelt entstanden zwei Bände[1]) von unerschöpflichem Gehalt und der „Leitstern unserer gesamten folgenden Poesie".

Indessen das Unternehmen war gescheitert, und Lessing mußte seinen Wanderstab weitersetzen. Er schied in tiefer Mißstimmung von Hamburg, und die Dramaturgie war ihm schon längst „ein Wisch, an dem er ungern schmierte."[2]) So bildet denn — ein trauriges Gegenstück zur Ankündigung — eine herbe Kritik ihren Schluß. Sie unterrichtet uns über den geschilderten Mißerfolg und spottet: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen doch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem politischen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseit dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und an-

[1]) Die letzten 20 Stücke erschienen Ostern 1769, und es erfolgte eine Vereinigung aller Blätter in zwei Bänden.

[2]) an Nicolai 4. Aug. 1767.

ständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. (Epil. 17.)

Aber ist es nur Resignation, was den Dramaturgen zum Schlusse bewegt? O nein! „Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmackes zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten.“ (Epil. 25.)

Diese Arbeit, die Lessing selbst als sein Hauptverdienst bezeichnet, mit allem, was sich daraus ergibt, zu betrachten, soll nunmehr unsere Aufgabe sein.

II.

Lessings Tat.

Deutschlands Literatur also und seine Bühne schmachtete unter französischem Druck. Wie war das gekommen?

Auch Deutschland hatte sein nationales Drama gehabt. Volkstümlich und lebenskräftig waren die Ansätze eines Jakob Ayrer und Hans Sachs gewesen“ [1]), aber

(Dieser) Palmen Keime starben,
Eines bessern Lenzes wert.

Der dreißigjährige Krieg und sein unsagbares Elend vernichteten die hoffnungsvollen Anfänge; und als er vorüber war, da war es auch um deutsche Poesie und deutsches Drama rettungslos geschehen. Eine Zeit, die den Nürnberger Trichter erfand, weil man das Wesen der Poesie in den sinnreichen

---

[1]) „Alle Elemente zu einem großen Dramatiker waren gegeben, es kam nur darauf an, daß sie sich einander näherten, d. h. gegenseitig befruchteten“ (Scherer).

und schön gefügten Beiwörtern suchte, die konnte der nationalen Dichtung nicht günstig sein. Seit dem dreißigjährigen Kriege geht ein tiefer, unheilbarer Riß durch unsere Literatur: auf der einen Seite eine künstelnde, unwahre, hölzerne Gelehrtenpoesie, auf der anderen eine volkstümliche Dichtung, aber in zügelloser und gemeiner Form. Immer mehr versank unter solchen Umständen die deutsche Bühne in Roheit und Barbarei.

Selbsthilfe war nicht mehr möglich. „Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden.“ Dort war die politische Blüte des Staates und die klassische Periode seiner Literatur gewesen unter Ludwig XIV. Die heroische Tragödie hatte ihre Triumphe gefeiert; Corneille und Racine waren ihre Hauptvertreter, der erstere auch ihr Gesetzgeber geworden. Und diese tragischen Gesetze wurden proklamiert unter der Aegide des Aristoteles, desselben Aristoteles, vor dem sich das ganze Mittelalter als der höchsten und unfehlbaren Norm in allen geistigen Dingen gebeugt hatte. So wirkte denn alles zusammen, Frankreichs mächtige politische Stellung, die glänzenden Namen seiner Dichter und die gewaltige Autorität des Aristoteles; alles, sage ich, wirkte zusammen, um die französische Literatur den Deutschen als mustergiltig und unübertrefflich erscheinen zu lassen. Und fürwahr, die deutschen Männer, die diese Dichtung auf den Schild erhoben und ihren Landsleuten zur Nachahmung empfahlen, sie alle, der vielgeschmähte und verspottete Gottsched an der Spitze, meinten es gut mit ihrem Vaterlande und waren bekümmert um die Kläglichkeit unserer damaligen Literatur. Hilfe mußte kommen, gleichviel, woher, und darum war es ein großes Verdienst, daß sie formale Nachahmungsmuster aufstellten. Die deutsche Poesie mußte überhaupt erst wieder Regeln und Gesetze der Schönheit kennen lernen, und diese haben die Franzosen ihr gebracht.

Doch aber bezeichnet der Dichter weiter die französische Tragödie als „Aftermuse“ und klagt:

„In dieser Kunst ist kein lebend'ger Geist."

Dieses vernichtende Urteil Schillers gründet sich auf keinen anderen als Lessing; Lessings große Tat war es, das Beweismaterial geschafft zu haben. Wie war ihm diese kühne Erkenntnis gekommen?

Auch Lessing war ein treuer und gelehriger Schüler der Franzosen gewesen, auch er hatte in der korrekten und „regelmäßigen" Manier gedichtet[1]) nnd geschrieben. Das aber dauerte gerade so lange, bis er bei den Alten selbst in die Schule ging, bis er den Sophokles studierte und den Aristoteles im Urtext las.[2]) Dieser nämlich lehrte ihn ganz andere Dinge, als was man bis dahin nach französischen Erklärern unter Aristoteles verstanden hatte. Ein langer, mühsamer Weg war es, auf dem sich Lessing nun allmählich aus den französischen Banden losringt: die „Theatralische Bibliothek",[3]) sein Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn, vor allem die „Literaturbriefe", in deren 17. er Gottsched den Fehdehandschuh hinwirft, sind die Marksteine dieses Siegeslaufs; die Dramaturgie ist nur die Haupt- und Entscheidungsschlacht.

---

[1]) In seinen Jugenddramen, wie der schon in Meißen auf der Schule entworfene, vom Studenten in Leipzig vollendete und dort mit großem Beifall aufgeführte „Junge Gelehrte". Dazu der „Freigeist", „Misogyn" u. a. — Von Schriften sind zu nennen die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", die er mit seinem Freunde Mylius zusammen herausgab und nach eingetretenen Differenzen allein fortsetzte in der „Theatralischen Bibliothek". (1754).

[2]) Seit 1757 im Verlauf des Briefwechsels mit Nicolai und Mendelssohn.

[3]) Dort macht er noch einen Vorschlag, wie des Seneca Hercules Furens als „regelmäßiges" Stück von einem modernen Dichter zu gestalten sei. Aber ebendort ist auch schon ein Ausfall gegen eine sogenannte „Kritische Dichtkunst". (Gottsched). Und wenn in den „Beiträgen etc." (Vorrede) von Gottscheds Verdiensten, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat, die Rede ist, so findet sich doch auch dort schon der Satz: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen."

Und das Ergebnis? In schneidender Schärfe und mit deutscher Gründlichkeit weist Lessing nach erstens: die Franzosen haben die oft nicht leicht verständlichen Regeln des alten Stagiriten falsch aufgefaßt; sie haben zweitens sehr nebensächliche Dinge für die wichtigsten angesehen, und endlich haben sie Weisungen als bindend herübergenommen, die zwar für das antike Theater wichtig waren, da sie dort auf richtigen Voraussetzungen beruhten, die aber für die veränderten Verhältnisse der modernen Bühne hinfällig geworden sind. All' dies jedoch trifft nur ihre Werke. Aber weiter! Den Franzosen selbst ist es nicht entgangen, daß ihre Kunst mit den Forderungen des Aristoteles so recht nicht bestehen könne, jedoch, statt dies einzugestehen, haben sie versucht mit dem Philosophen sich abzufinden und sich um ihn herumzudeuteln. „Racine hat durch seine Muster verführt, Corneille aber durch Muster und Lehre". In seinem berühmten discours sur le poème dramatique hat er den Aristoteles entstellt, hat ihn schief und schielend vorgetragen; er ist unwahr gewesen.[1])

So fällt denn der französische Aristoteles kläglich zusammen, und an seine Stelle tritt der deutsche, wie ihn Lessing erkannt hat. Und wie hat er ihn erkannt! Noch bis auf den heutigen Tag sind wir verhältnismäßig wenig über Lessing hinausgekommen; noch heute kommt in allen Fragen der Aristotelischen Poetik kein Erklärer um ihn herum.

Diese Poetik aber proklamiert nun auch Lessing als Autorität. „Ich stehe nicht an zu bekennen ... daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind ... Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt ent-

---

[1]) H. D. 75 u. 76. Daß dieses Urteil einzuschränken ist, vgl. Lotheissen: Geschichte der französischen Literatur im XVII. Jahrh. Wien 1879. II. p. 332 sq.

fernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen".[1])

Wie nun? Wenn die Nation, die sich doch auf Aristoteles zu stützen versuchte, ihm nicht gerecht wird, und gleichwohl Aristoteles unfehlbar sein soll; gibt es dann überhaupt außer den alten einen Dichter, der vor diesem Höllenrichter standhält? Ja! lautet die Antwort; von Wieland trotz mancher Fehler doch löblich[2]) übersetzt, weilt er mitten unter euch, und nur, weil ihr auf Irrwegen seid, seht ihr ihn nicht — Englands genialen Shakespeare. Die Franzosen kannten den Aristoteles, aber sie haben ihn nicht; Shakespeare kannte ihn wenig oder gar nicht, aber er hat ihn. Gleichen jene den Pharisäern, die Kümmel und Minze verzehnten, aber die Hauptstücke vom Gesetz dahinten lassen, so hat dieser zwar nicht den Buchstaben des Aristoteles, wohl aber den Geist, der lebendig macht. Das ungefähr ist es, was Lessing meint, wenn er sagt: „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt".[3])

Wir lassen vorläufig dahingestellt, wie weit wir dies Urteil unterschreiben können; ungeschmälert bleibt Lessings Verdienst. Sein Hinweis — nur um einen solchen handelt es sich — auf Shakespeare war eine nationale Errungen-

---

[1]) H. D. Epil. 21.

[2]) H. D. 15, 6. Neuere Forschung teilt dieses Urteil nicht. Vgl. Vischer, Shakespeare-Vorträge I. p. 193. Engel, Literaturgeschichte I. p. 361 wirft ihm sogar sträfliche Leichtfertigkeit vor.

[3]) 17. Literaturbrief.

schaft; denn damit wurde der germanische Genius wieder in seine Rechte eingesetzt, damit war der Weg geebnet für Goethe; um aus „welschen Taxushecken die deutsche Poesie zurückführen zu können zum freien deutschen Dichterwald". —

Das ist der streitende und siegende Lessing, von welchem Rückert singt:

„Er zuerst hat unser Wesen fremder Fessel frei gemacht
Und zu Ehren vor Europens Augen unser Volk gebracht.
Drum, so lang in uns Gefühl der Ehre, Mut der Freiheit wacht,
Als Befreiers, Ehrenwächters sei, o Lessing, dein gedacht."

Sehen wir nun zu, wie uns die Dramaturgie diese Skizze erläutert.

III.

Die Dramaturgie.

1. Die deutsche Bühne.[1])

Primus sapientiae gradus est falsa intellegere, secundus vera cognoscere.

„Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat, aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist." (Prol. 10). Darum muß die dramatische Kunst zunächst rückwärts (sc. von Gottsched und den Franzosen) gehen „dem Wanderer gleich, der wieder auf den rechten Weg gelangen und sein Ziel gerade in das Auge be-

---

[1]) Zusammenstellungen nach Schmitz p. 12 sq.

kommen will". (Epil. 19). Dieser Weg würde zu einem wirklichen Theater führen, vorläufig aber „bekennen wir Deutsche es (noch) treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben." (H. D. 80,5). Warum? Weil so gut wie alles fehlt, denn:

1. „Das meiste, was wir Deutschen noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute."[1]) Männer haben nach allgemeinem Vorurteil besseres zu tun. „Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anderes schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann: ein hübsches Kompendium aus den schönen Fakultäten, eine gute Chronike von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergl." Daher hat die Literatur „ein jugendliches, ja kindisches Ansehen". Ein Mann, „der im Denken geübt ist, nimmt ihre Werke nicht gern zur Hand, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will" (H. D. 96,3—5). Den Dichtern entsprechen

2) die Kritiker[2]). „Wir haben, dem Himmel sei

---

[1]) Vgl. Literaturbrief 81. „Die Jahre der Jugend sind die Jahre nicht, von welchen wir tragische Meisterstücke erwarten dürfen. Alles, was auch der beste Kopf in dieser Gattung unter dem 30. Jahre leisten kann, sind Versuche." Eine Selbstrechtfertigung Lessings gegen Weißes ebendort zitierten Ausfall: . . „andere (sc. Dichter) lassen, wir wissen nicht, aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorbeifliehen". Denn daß sich Lessing zu diesen „anderen" rechnete, zeigt H. D. Epil. 11: . . „was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigeren Freunden scheint, so faulen Arbeiter macht". (vgl. S. T.)

[2]) Es sind die Genies der Sturm- und Drangperiode, die Stimmführer den „erleuchteten Zeiten" (Epil. 22). Besonders der Satz: „Die Regel ist eine Krücke, notwendig zwar zur Stütze für den Lahmen, ein Hindernis aber für den Gesunden" (Young. Vgl. C. zu 96 u. Epil.), reizte Lessing zu seiner Polemik gegen die „Schmähschrift auf die Krücke" (Epil. 8). Wie frei übrigens

Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!“ schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!“ So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen.“ (H. D. 96, 7—12.)

Lessing will sich um solche „Schwätzer“ nicht kümmern. Sie gleichen Grillen, die man am Wege schwirren läßt. „Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!“

Dazu kommt

3) Die Rückständigkeit des Publikums. Es „nimmt vorlieb“. (H. D. 80, 3. 4)[1]). Aber „man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß“. Eine Bühne, die diesem Bilde entspricht, kann daher nur schwache Eindrücke geben. Wie stehen wir zurück hinter den Griechen, denen sie die stärksten gab! „Wir gehen fast alle, fast immer aus Neugierde, aus Mode, aus langer Weile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater, und nur wenige, und diese wenigen nur sparsam, aus anderer Absicht“. Dazu kommt, wie wir bereits wissen, der mangelnde Nationalcharakter, der sich in der Bewunderung des Auslandes nicht genug tun kann. Und doch, was wir bewundern sollten, die Wertung des Dichters und des Theaters, fehlt. „Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stück noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen, wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren“ (H. D. 18, 9)[2]). Endlich

4) haben wir „Schauspieler, aber keine Schauspiel-

Lessing selbst über das wahre Genie denkt, zeigen H. D. 21, S. 30, 2. 7, 1. u. a. Vgl. unten: Olint u. Sophronia.

[1]) Dasselbe Bild H. D. 13, 5.

[2]) Weiter ausgeführt an dem rühmlichen Verhalten der Franzosen gegen ihren Dichter Du Belloy. Die Darlegung berührt sich mit der aus H. D. 96 entwickelten.

kunst" (Epil. 16). Über sie existiert nur „allgemeines Geschwätze", aber keine „speziellen ... mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßten Regeln". Danach ergibt sich ein schwankendes Raisonnement, von welchem sich der Schauspieler leicht verletzt fühlt. „Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen."[1]).

Also Dichter, Kritiker, Schauspieler und Publikum unreif und unfertig, ein Zustand, der noch sehr viel zu wünschen übrig läßt. Aber doch nicht mehr roh, nicht mehr so kläglich, wie ihn der 17. Literaturbrief darstellt. „Als die Neuberin blühte[2]), und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln, man bekümmerte sich um keine Muster. Unsere Staats- und Heldenaktionen[3]) waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien, und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben."

---

[1]) Die persönlichen Erfahrungen, auf welche Lessing auch hier anspielt, sind schon oben (S. 5) berührt worden. Über das Verhalten der Mad. Mécour, die sich von vornherein jede Kritik verbat, und der Mad. Hensel, die eine förmliche Konspiration gegen der Dramaturgen anstiftete, vgl. C. p. 19. Immerhin haben wir in der H. D. ein milderes Urteil als im 81. Literaturbrief (1760): „Und wenn sie (sc. die Großen) unsere Schauspieler betrachten, was können ihnen diese versprechen? Leute ohne Erziehung, ohne Welt, ohne Talente: ein Meister Schneider, ein Ding, das noch vor ein paar Monaten Wäschermädchen war ꝛc."

[2]) Etwa 1730—40.

[3]) Gewöhnlich Haupt- und Staats (=Prunk, Pracht) -aktionen genannt. Hauptaktion geht auf den ernsten Teil im Gegensatz zu komischen Zwischenspielen oder einer als Vorspiel gegebenen Posse. Ihr Inhalt ist durch die oben angezogenen Worte genügend charakterisiert, den Pöbelwitz vertrat der Hanswurst (Arlekin oder Pickelhäring). „Sie sind im einzelnen wenig bekannt, da sie nicht

Die Neuberin[1]) aber war Gottscheds „ausführende Hand"; sein und ihr Verdienst war es, Wandel geschaffen zu haben. Dieses Ziel schwebte Gottsched bereits in seinen Studienjahren vor, und er hat es eifrig und begeistert verfolgt. „Sein Vorgehen war dabei ebenso richtig als verständig. Er schuf Uebersetzungen von französischen Tragödien, unterstützt von seiner talentvollen Frau und einer Schar dienstwilliger und ihm aufrichtig ergebener junger Männer." [2]) Es folgten Originale — so 1732 sein Cato, von dem an er die Wiedergeburt des deutschen Theaters rechnete — auch sie in strenger Nachahmung französischer oder französierender Muster; er sorgte für ihre Verbreitung durch Aufführungen in den Schulen, durch theoretische Schriften,[3]) vielfache Verbindungen und Zeitschriften.[4]) Die Neuberin wagte es, um die Reform zu proklamieren, den Hanswurst feierlich auf der Bühne zu verbrennen. Auch hierüber spottet Lessing als über die größte Harlekinade, insofern es nur zum Scheine

---

gedruckt wurden (das Interesse des im Besitze eines kräftigen Zugstückes befindlichen Prinzipals verbot dies); von manchen waren bloß Szenarien vorhanden, die Rollen mußten die Schauspieler auswendig oder extemporierten sie dem Plane des Ganzen entsprechend. Die Verfasser sind unbekannt; meist waren es wohl Schauspieler." (Schmitz.)

[1]) Friederike Karoline Neuber geb. Weißenborn (1697—1760) berühmte „Prinzipalin", die die ersten Kräfte für ihre Bühne zu gewinnen wußte.

[2]) Zu ihnen gehörte, wie bereits hervorgehoben, in jungen Jahren auch Lessing, desgl. sein Freund Mylius, als Gottschedianer ironisch erwähnt im 16. Literaturbrief.

[3]) Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen 1730. Vgl. oben p. 10.

„Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" gibt ein Verzeichnis der deutschen Dramen von 1450 bis 1760. Von Lessing bemängelt im 16. Literaturbrief.

Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. 6 Bde.

[4]) Die vernünftigen Tadlerinnen. 1725.

geschehen sei.[1]) Ja! Aber, „mochte er sich auch unter dem Namen Hänschen oder Peter von neuem einschleichen, mochte hier und da ein gefräßiger Bedienter an ihn erinnern, so hatte doch im Literaturdrama seine letzte Stunde geschlagen, und von der deutschen Literatur machte Gottsched die deutsche Bühne wieder abhängig; das ist sein Verdienst um unser Theater.“ (Scherer.)

Die Lessingsche Kritik hat ihm nun freilich auf lange den Stempel der Lächerlichkeit aufgedrückt, und erst in neuerer Zeit ist man dem „Pedanten“ und „Schulmeister“, „der mit Kleister und Schere seinen Cato verfertigte,“ wieder gerechter geworden, bahnbrechend Lessings eigener Biograph Danzel. Die angezogenen Urteile Lessings sind also unbillig.[2]) Sie entspringen aus seiner rücksichtslos vorwärts drängenden Kampflust, die allerdings mit seinem berühmten „Ich“, das den 17. Literaturbrief eröffnet, gegen den Leipziger Diktator vorgehen mußte. Denn „das war die Tragik in Gottscheds Leben, daß er, den man beinah einen Franzosenfresser nennen darf, zeitlebens der Nachahmer der Franzosen geblieben ist, und daß ihn seine Gelehrtenverbissenheit bis zum Ausspielen der Franzosen gegen alles trieb, was doch schon zu seiner

---

[1]) H. D. 18.

[2]) Sie werden aufgehoben durch die objektive Kritik des Dramaturgen 81, 4. „Gottsched . . . galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von einem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle, und wenn Gottsched mit dem Jahrhundert nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte, und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.“

Zeit Großes und Neues in Deutschland erstanden war.“ (Engel).

Nur über Gottsched hinaus konnte Lessing weiter kommen, konnte er der deutschen Bühne zu Stücken gereifteren Inhalts verhelfen, zur Minna, Emilia und Nathan, konnte er Bahnbrecher werden für Schiller und Goethe.

Die Neuberin verblutete in ihrem Kampfe mit Gottsched. Als sie mit ihrem Gönner gebrochen hatte und nun die Unterstützung seines Anhangs entbehren mußte, verarmte sie und starb in den gedrücktesten Verhältnissen. Lessing blieb Sieger. Als er starb (1781), waren Gottscheds Schöpfungen „Makulatur“, und kaum 20 Jahre später (1800) konnte Schiller rühmen:

„Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient;
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.“

2. Die französische Bühne.

„Auch die Franzosen haben noch kein Theater, wenigstens kein tragisches.[1]) Sie glauben es zu besitzen, aber man gesteht doch: „Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt.“ (H. D. 80, 7). Doch ebenso fehlte ihnen ein Verständnis, wie dem abzuhelfen. Denn Voltaire? „Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hatten. Das Theater in Paris, ein

[1]) H. D. 80, 5. 6.

altes Ballhaus[1]) mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Uebelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freieren, zu Handlungen bequemeren und prächtigeren Theater ohne Zweifel gewagt hätte." (H. D. 10, 6. Vgl. 80, 9). Nein! es widerspricht Aristoteles. „Furcht und Mitleid, sagt er, läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des besseren Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie auch ungesehen den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt, so wie die Fabel des Oedipus, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden." (H. D. 80, 12). Es widersprechen weiterhin Shakespeares Bühnen[2]), die „aus nichts bestanden als aus einem Vorhange von schlechtem, groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte." (H. D. 80, 13). Endlich schlagen sich die Franzosen selbst. „Denn nun haben sie ja eine schönere, geräumliche Bühne[3]), keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Kulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber, wo sind sie denn, die wärmeren Stücke, die sie seitdem erhalten haben?" (H. D. 80, fin.). Sie sind nicht da, und sie

---

[1]) Ballhaus d. i. „Gebäude, das dazu diente, das im Mittelalter so beliebte Ballspiel (jeu de paume) zu pflegen." (S. T.)

[2]) Vgl. Vischer I. p. 120 ff.

[3]) Auf Voltaires Klagen wurde das Theater nach den Tuilerien verlegt. (S. T. zu H. D. 10, 6.)

werden nicht dasein, solange dem Grundfehler nicht abgeholfen wird, solange „Anstand[1])“ und „Regelmäßigkeit“ die französische Bühne beherrschen.

Der „Anstand“ ist begründet in der eigentümlichen politischen Entwicklung Frankreichs. Das Land, das die Reformation unterdrückte, eine Zentralgewalt schuf und den Absolutismus ausbildete, hatte das allgemeine Interesse der Nation und damit auch ihrer Dichter auf Paris und auf den Hof gelenkt. L'État c'est moi! also Étudiez la cour! rät Boileau[2]) den Dichtern. So wurde die Tragödie eine konventionelle Hofdichtung. Die Sprache sollte gewählt sein, der Stoff Größe[3]) haben, die handelnden Personen sollten den vornehmen Ständen angehören, endlich als Helden Fürsten und Heroen des Altertums den Vorzug verdienen.[4]) Es entstand „der Worte rednerisch Gepränge“, es entstanden „des

[1]) „Den kleinen Geist der Galanterie“ als mitschuldig an der Kälte und Mattigkeit der Dramen gibt — unter Lessings Zustimmung — auch Voltaire zu. (H. D. 80. 9.)

[2]) „Nicolas Boileau Despréaux geb. 1636 zu Crônes bei Paris, gest. zu Paris 1711, ist als der klassische Kritiker und Gesetzgeber der französischen Dichtung des 17. Jahrhunderts anzusehen“ (C.). Zu seinen Hauptwerken gehört L'Art poétique (1674), eine Nachbildung der Horazischen Epistula ad Pisones. Aus ihr die unten zitierten Verse.

[3]) d. h. im Sinne Corneilles: Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie ni de leur État, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telle qu'est l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse.“

[4]) Racine entschuldigt sich, daß er eine moderne Begebenheit auf die Bühne bringt. „Aber ich habe in den Regeln des dramatischen Gedichtes nichts entdeckt, was mich von meinem Unternehmen hätte zurückschrecken können. In der Tat würde ich einem Dichter nicht raten, eine so moderne Handlung wie diese zum Gegenstand einer Tragödie zu machen, wenn sie in dem Lande

falschen Anstands (bienséance) prunkende Gebärden": „Wir atmen überall Hofluft: überlieferte, durch die Gewohnheit und den Zauber der herrschenden Gewalt geheiligte Vorstellungen . . . „Man nimmt das Kleid für den Mann, die Ehre für die Tugend, den Anstand für die Sittenreinheit, äußere Andacht für Frömmigkeit" . . . „Der Verstand muß der Empfindung zu Hilfe kommen, die Berechnung mischt sich in alles. In den verzweifeltsten Situationen scheinen die Helden sich beständig zu erinnern, daß der große König und sein Hof da sind, um sie zu hören. Je mehr ihre Handlungsweise zugunsten nicht begriffener und noch weniger gefühlter Gesetze der Natur Hohn spricht, um so größer, um so tragischer ist sie." [1]) (Vgl. H. D. 68 Ende). Das ist kein Verständnis für die Größe und Würde der Tragödie, wie sie Aristoteles verlangt, sondern Unnatur. Gegen sie richtet sich Lessings Urteil über die Schalheit und Nüchternheit des Inhalts, seine Klage über Kälte und Frostigkeit.

Er zeigt, welche Opfer dem „Anstand" gebracht werden. „Cleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um" (H. D. 30, 4). „Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau." Und so gestaltet er seine Heldin weit erhabener und — weit unnatürlicher — zu einer Frau, „welche er die unsinnigsten Bravaden des Lasters von sich selbst sagen läßt".

Ebenda (H. D. 31, 4): „die Mutter sagt zu ihnen (sc.

---

sich zugetragen, in welchem er sein Stück aufführen lassen will, noch Helden auf das Theater zu bringen, die von der Mehrzahl der Zuschauer gekannt wären" . . . . . Man kann sagen, daß der Respekt vor den Helden im Verhältnis zu ihrer Entfernung zunimmt — maior ex longinquo reverentia . . . . . So kommt es, daß z. B. die türkischen Helden, so modern sie sind, auf unserem Theater mit „Würde" auftreten: man sieht sie frühzeitig als antik an". (Vorrede zum Bajazet bei Kreyßig: Geschichte der französischen Nationalliteratur. Königsberg 1851 p. 151.)

[1]) Kreyßig p. 149.

den Prinzen): wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter . . . Weil sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere totschlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf und wissen nicht, was sie tun sollen; und das ist eben die Schönheit davon!"

Ein anderes Beispiel aus Voltaires Merope. (H. D. 50, 4). „Maffei[1]) läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden" . . . . „Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Aegisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei . . . ." Er tut es und sündigt für den Anstand auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Er wird ein „Johann Ballhorn".

Wir begnügen uns mit diesen Beispielen, da sie, aus dem Zusammenhang gerissen, unkontrolierbar werden. Man müßte, um sie und andere zu würdigen, durch Corneilles Rodogune[2]) und Voltaires Merope[3]) dem zergliedernden Dichter folgen, was wir aus angegebenen Gründen nicht tun. Wir fügen also nur noch die Tatsache hinzu, daß Voltaire „mehr als einmal jammert über cette longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes." (H. D. 50 fin.)

Gegen die gezierte Sprache hatte schon Diderot[4]) seine

---

[1]) „Marchese Francesco Scipione Maffei (aus Verona, 1675—1759), der . . . als Dichter, Kunstrichter, Altertumskenner, Geschichtsschreiber, Naturforscher, ja selbst als theologischer Schriftsteller tätig war." (S. T.) Seine Merope hat Voltaire nachgeahmt.

[2]) H. D. 29—32.

[3]) H. D. 36—50.

[4]) „Denys Diderot (aus Langres in der Champagne 1713 bis 1784), der Herausgeber des berühmten encyklopädischen Wör-

Stimme erhoben: „das Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und tausend Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu verstecken; er entgeht meinen Augen nicht, und ich erblicke ihn unaufhörlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille" (H. D. 85, 6). In gleichem Sinne empfiehlt dann Lessing seine Uebersetzung des Essex v. Banks.[1]) „Nur den Stil des Banks muß man aus meiner Uebersetzung nicht beurteilen . . . . Ich habe mich mehr vor dem Schwulstigen gehütet als vor dem Platten. Die Mehresten hätten vielleicht grade das Gegenteil getan; denn schwulstig und tragisch halten viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser, auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen? Was wären das für Helden? Ampullae et sesquipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte: das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie." (H. D. 59, 1, 2). Darum läßt er Banks Elisabeth natürlich sprechen und trägt für witzige Kritiker „Brocken" ihrer Ausdrucksweise auf einen Haufen. (59, 6).

---

terbuchs und Verfasser mehrerer Romane und Lustspiele". (S. T.) In seinem u. a. Sinne begeistert sich Lessing in H. D. 14 für das „bürgerliche Trauerspiel", dem er selbst ja auch in seiner Emilia Galotti noch den Vorzug gegeben hat. In den Ausführungen mag mancherlei Berechtigtes liegen, ob Lessing aber damit auf Aristotelischem Boden wandelt, ist eine andere Frage . . . „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen und nicht als mit Königen." (34, 2). Nein! nicht nur als mit Menschen, sondern auch als mit Königen, indem ihr trauriges Schicksal damit eine weit wirksamere „Fallhöhe" bekommt. Aus diesem Grunde verlangt auch Aristoteles (A. P. 13, 5.) die ἐπιφανεῖς ἄνδρες als besonders geeignet zu tragischen Helden.

[1]) „John Banks, Verfasser von verschiedenen Tragödien, die von keinem großen poetischen Genie zeugen, aber doch nicht selten Tränen erregt haben, welches besonders von seinem Grafen Essex und Anna Bullen zu sagen ist. Er lebte noch im Jahre 1706." Leff. Werke (Hempel) XI, 1 — 712.

Mögen sie sich krank darüber lachen! Denn: „Ich habe es schon lange geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat. Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur." (H. D. 59, 8. 9).

Soweit der „Anstand". Zeigt seine Berufung auf den Aristoteles nur ein falsches Verständnis des Philosophen, so hat die theoretische Begründung der Regelmäßigkeit ihm Gewalt angetan und ihn entstellt.

Der erste, der es versuchte, das klassische Drama der Franzosen durch Aristoteles theoretisch zu begründen, war Hedelin,[1]) es folgten als die eigentlichen Gesetzgeber in dieser Hinsicht der bereits genannte Boileau und Corneille.[2]) Diese Regeln führten zunächst zu den berühmten oder berüchtigten drei Einheiten, wie sie ausgesprochen sind in Boileaus Versen:

Mais nous que la raison à ses règles engage
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli
Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli.[3])

---

[1]) Pratique du théâtre 1657. Er wird von Lessing erwähnt als „Pedant" neben Dacier. H. D. 81, 6.

[2]) Seine 3 discours sur le poème dramatique über das Drama, die Tragödie und die 3 Einheiten (1675) sollten einen Kommentar zur Poetik des Aristoteles geben, und zwar hatte er seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die „Dichtkunst" des Aristoteles zu kommentieren. Er hatte 50 Jahre für das Theater gearbeitet" . . . . H. D. 75, 7.

[3]) „Wir aber, welche Einsicht und Verstand an ihre Regeln binden, wir verlangen, daß die Handlung sich kunstvoll beschränke, daß an einem Tage, an einem Orte, ein einziges abgeschlossenes Faktum die Bühne bis zum Schlusse nicht leer werden lasse". (C.)

Wie steht es damit? Lessing weist nach:

1. Die Regeln wurden nicht gehalten, und weil man gleichwohl ihrer Tyrannei nicht zu kündigen wagte, so traf man ein Abkommen mit ihnen und dehnte sie. „Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne: genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut wie dem andern zukommen könne". (H. D. 46,3). Z. B. bei Voltaire (H. D. 44, 5): „Die Szene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist gleich anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin verlangen zu können glaubte. Die Szene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze . . . . die weitere Ausdehnung und wollte, daß eine einzige Stadt[1]) zur Einheit des Ortes hinreichend sei." Weiter:

„Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten." Denn (H.

---

[1]) Die Konsequenz solches Vorgehens trifft Schlegels (Vgl. S. 4) Spott, man solle unter das Verzeichnis der Personen einfach setzen: „Die Szene ist auf dem Theater". Uebrigens ist Lessing einverstanden mit Corneilles Dehnung und verlangt von Voltaire nur auch Corneilles Vorsicht: „Der Ort, welcher zu Anfang des Aktes ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern"; ein Gesetz, das er selbst beobachtet hat in seiner Emilia.

D. 45, 1): „Nicht weniger bequem hat es sich der Herr v. Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen, und sage, wieviel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß! Man nehme immer einen völligen natürlichen Tag; man gebe ihm immer die 30 Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. . . . Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tage tun läßt, kann zwar an einem Tage getan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage tun."

Es bleibt also nur die Einheit der Handlung, „das erste dramatische Gesetz der Alten". Also die Regeln von Zeit und Ort haben

2. mit dem Aristoteles[1]) garnichts zu tun. Denn diese Einheiten „waren gleichsam nur Folgen aus jener, die man nur beobachtete, weil die Handlung mit dem Chor verbunden war. „Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu tun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einschränken." Fiel der Chor, so mußten auch notgedrungen diese Einheiten fallen.[2])

Und was bedeuten schließlich diese verkehrten, nebensäch-

---

[1]) Die Einheit des Ortes wird von ihm nicht erwähnt, von der Zeit heißt es, (A. P. V, 4) daß „die Tragödie möglichst ihre Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf fallen, oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehnen zu lassen bestrebt ist". Uebrigens hat auch — was Lessing nicht hervorhebt — das Altertum diese Einheiten keineswegs konsequent durchgeführt. Vgl. unten: Semiramis:

[2]) Das stimmt nicht ganz, denn für die „Einheiten" spricht auch das Streben nach Wahrscheinlichkeit der Handlung, ein Prin-

lichen Forderungen?[1] „Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen. Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!" (H. D. 46, 5).

Wie steht es nun mit diesen Schönheiten, denen das wahre Wesen und die Wirkung der Tragödie zugrunde liegt? Corneille wird mit Aristoteles konfrontiert. (H. D. 81—83):

Aristoteles.	Corneille.
1) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen.	„O ja, aber wie es kömmt: beides zugleich ist eben nicht immer nötig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht, ein andermal Furcht ohne Mitleid."
2) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides versteht sich durch eine und ebendieselbe Person.	„Wenn es sich trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie ich in meiner Rodogune getan habe."
3) Durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht und was diesen anhängig, gereinigt werden.	C. weiß davon gar nichts und bildet sich ein, „Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen".
4) „A. sagt: Man muß keinen ganz guten Mann ohne alle sein Verschulden in der Tragö-	„Aber wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mit-

zip, das nach Aristoteles (A. P. 9, 1) auch Lessing vertritt. Vgl. unten: Semiramis.

[1]) In eigener Praxis — Em. Gal. — hat Lessing sie nicht unberücksichtigt gelassen (vgl. 18. Bdchn. dies. Sammlung S. 24 f.).

Aristoteles.	Corneille.
die unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich".	leid für sich als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden läßt, alsdann? — O, alsdann halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen".
5) „Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne,"	„bringt C. seine Läuterungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings, denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe, so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den zwar proportionierten aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen".
6) Die erste und wesentlichste Eigenschaft für die Sitten[1]) der tragischen Personen fordert: „Sie sollen gut sein diese Sitten."	wird mißdeutet. „Wenn gut sein so viel als tugendhaft heißen soll, so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen". C. ergriff einen unglücklichen Ausweg. „Dieser Ausweg lief dahin, daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder

[1]) τὰ ἤθη = Charaktere.

Corneille.

strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigentümlich zukomme, oder ihr schicklich beigelegt werden könne".

Genug. Wir sehen, nach Form und Wesen herrscht über die Tragödie ein himmelweiter Unterschied zwischen dem französischen und dem Lessingschen Aristoteles. Das ist der wahre Grund, meint Lessing, weshalb ihre Tragödien „das kahlste wässrigste, untragischste Zeug" sind. Die französische Tragödie ist nicht aristotelisch, also ist sie keine Tragödie.[1])

Um dem gegenüber positive Resultate zu erhalten, folgen wir nunmehr dem Dramaturgen auf sein eigenstes Gebiet. Er begann, wie wir bereits wissen, die aristoletische Forschung im Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn. Wurden ihm dort noch die Gedanken unter der Feder reif, so handhabt er sie jetzt, nachdem er sich inzwischen mit der Absicht, einen eigenen Kommentar zu Aristoteles Poetik zu schreiben, getragen hatte,[2]) mit souveräner Meisterschaft. Wir stellen zunächst kurz die schon in der bisherigen Polemik zutage getretenen oder durchleuchtenden Resultate zusammen.

---

3. Aristoteles-Lessing.

a) Form und Wesen der Tragödie.

Es blieb, wie wir sehen, von den drei Einheiten nur die der Handlung bestehen. Unter Handlung versteht Aristoteles eine Verknüpfung von Begebenheiten, *σύνθεσις πραγμάτων*. (H. D. 38, 4). Aber „nicht das bloße Erdichten, sondern

[1]) Daß dieses Urteil einzuschränken, vgl. unten: „Rückblick".
[2]) an Mendelssohn Nov. 1768.

das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist" (H. D. 32, 2). Soll die Handlung also einheitlich sein, so muß sie so beschaffen sein, daß, wenn irgend einer ihrer Teile umgestellt oder hinweggenommen wird, damit das Ganze selbst zerstört und verrückt wird. Denn dasjenige, dessen Vorhandensein oder Fehlen sich durch nichts bemerkbar macht, ist (auch) kein (wesentliches) Merkmal des Ganzen" (A. P. VIII, 4).[1])

Eine solche einheitlich dargestellte Handlung in der Tragödie heißt Fabel (μῦθος).[2]) Wo Handlung ist, da sind auch Handelnde, also mit der Fabel verbunden sind die Charaktere.[3])

Die Fabel ist das wichtigste Stück. Denn „nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel". (H. D. 38, 4 nach A. P. VI, 9. 10).

Den zweiten[4]) Rang nehmen die Charaktere ein (A. P. VI, 14), immerhin sind aber auch sie von großer Wichtigkeit. „Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten

---

[1]) Fehlerhaft sind also Episoden. (A. P. IX, 10). Lessing spricht das obige Gesetz aus H. D. 97, 6: „Je vollkommener die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Teil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten", und — (in weiterem Sinne, H. D. 79, 5): „Aus wenigen Gliedern soll er (sc. der Dichter) ein Ganzes machen, das völlig sich rundet". Vgl. H. D. 30. 2.

[2]) Ueber ihren Unterschied von der Äsopischen vergl. H. D. 35, 6.

[3]) Wir können danach unterscheiden: äußere Handlung = Begebenheiten und innere Handlung = Entwicklung der Begebenheiten aus den Charakteren. Beide sind nicht zu trennen, denn: „Wir wollen es auf der Bühne sehen, was die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen." (H. D. 9. 3.)

[4]) Ist für uns hinfällig, wie eben gesagt. Wenn Aristoteles (A. P. VI, 11) erklärt: „Ohne Handlung kann es keine Tragödie geben, wohl aber ohne (eigentliche) Charaktere", so rechnet er mit der Schicksalstragödie, bei der die Handlungen nicht aus dem Charakter zu fließen brauchen. Vgl. Abschnitt c. dies. Teils. Und wenn Lessing ihm hier (H. D. 38, 4) beistimmt, so tut er es in Widerspruch mit H. D. 23 f., wo er die Charaktere bevorzugt.

Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen". (H. D. 46, 5). Sie müssen konsequent sein. „Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern". (H. D. 34, 4). Sind sie das nicht, so fehlt ihnen das „Unterrichtende", die „Absicht". (ibid. 5, 6). „Mit Absicht", aber „dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, nur nachahmen, um nachzuahmen." — Nun ist aber die Tragödie nur ihrem „Geschlecht" (genus) nach Drama, ihrer „Gattung" (species) nach leidvolles Drama. (H. D. 87, 3). Ihre Fabel bilden also leidvolle Ereignisse; ohne πάθη[1]) ist sie nicht möglich. (H. D. 38, 4). Ihre Charaktere sind leidende. Darum müssen „ihre Sitten" gut sein, d. h. die Charaktere dürfen nicht moralisch schlecht sein, sie dürfen nicht von Natur aus die Absicht[2]) zu bösem Handeln haben.

---

[1]) Fehlen dürfen aber (H. D. 38, 4) περιπέτεια d. i. „unerwartete Wendung . . . wo eine Tat in ihr Gegenteil umschlägt" (z. B. die Nachricht des Hirten, die den Oedipus erfreuen und von Furcht befreien soll und nun doch gerade das Gegenteil herbeiführt, indem sie seine wahre Herkunft aufdeckt), und ἀναγνωρισμός „die Umwandlung aus der Unbekanntschaft in die Bekanntschaft zwischen Personen, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt wird." (A. P. XI, 1). Beides kann zusammenfallen, wie in dem angezogenen Beispiel, braucht aber nicht. Wo diese beiden Stücke sind, da liegt ein μῦθος πεπλεγμένος (verwickelte Fabel) vor; wo sie fehlen, ein μῦθος ἁπλοῦς (einfache F.). Peripetie in unserem Sinne als „Uebergang zur Katastrophe" ist also von der aristotelischen wohl zu unterscheiden. Denn solcher Uebergang (μετάβασις) ist ja in jedem Drama. Vielmehr liegt „in der Anwendung der Peripetie ein Kunstbestandteil dessen, was Neuere die tragische Ironie genannt haben".

[2]) προαίρεσις (A. P. XV, 1) d. i. „eine gewisse bestimmte, auf das Erreichen oder Meiden von etwas ausgehende Absicht und Willensrichtung". Danach bestimmt sich der Charakter als gut

Denn die Tragödie hat endlich die Aufgabe Mitleid und Furcht zu erregen. Was heißt das? „Es beruht alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles vom Mitleiden gemacht hat." (H. D. 75, 5.) Zunächst ist nicht zu denken an das Mitleid schlechthin, das wir etwa auch empfinden können mit dem lasterhaften Verbrecher, der zum Tode geführt wird. (H. D. 76, 7). Dieses Gefühl — Aristoteles nennt es Philanthropie[1]) — ist wohl zu unterscheiden von dem tragischen Mitleid.

Ebenso ist unter Furcht nicht Schrecken[2]) zu verstehen im Sinne von „Erstaunen über unbegreifliche Missetaten", von „Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen", von „Schauder, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt", noch im Sinne der plötzlichen traurigen Empfindung über menschliches Elend (H. D. 74, 8 u. 14), endlich auch nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt. Sondern tragische Furcht und tragisches Mitleid sind Wechselbegriffe; wo das eine ist, da ist auch das andere. Aristoteles „glaubte nämlich, daß das Uebel, welches der Gegenstand unseres Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eins von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe,

---

oder unedel. Absichtslos (Oedipus) kann auch ein guter Charakter Unheilvolles tun. Diese Proäresis „hat Corneille gar nicht verstanden" (H. D. 83, 6). Vgl. oben S. 29.

1) Empfindung für das φιλάνθρωπον (A. P. 13, 2), ein Wort, das neuere Forschung mehr oder weniger erklärt als „unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigend". Die Ausführungen, die Lessing an seine Auffassung knüpft, sind damit hinfällig.

2) Diese falsche Auffassung beruht auf der französischen Uebersetzung des φόβος mit terreur, ein Wort, das französ. Erklärer mit crainte für gleichbedeutend nahmen, und das zu der deutschen Uebersetzung „Schrecken" führte.

daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Uebermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde."[1])

So ist denn das tragische Mitleid „das Gefühl der Unlust über das physikalische Uebel eines Gegenstandes, den wir lieben", (erst dann), wenn die Befürchtung dazu kommt, daß uns ein gleiches treffen könnte (H. D. 76, 4. 6), und die tragische Furcht ist „die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte; diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid" (H. D. 75, 2).[2])

Diese Affekte nun werden erregt durch die tragischen Charaktere, in erster Linie also durch den leidenden Helden. Wie muß dieser deshalb beschaffen sein?

„Die Tragödie, nimmt er (sc. Aristot.) an, soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen". (H. D. 74, 3 nach A. P. 13.) Warum nicht?

„Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz

---

[1]) H. D. 75, 5 nach A. Rhet. II. 5. u. 8. (ibid. 75, 4.)

[2]) Damit fällt endgiltig der alte Irrtum: „Furcht und Schrecken". Lessing gibt die Uebersetzung „Furcht" schon im Briefe an Nicolai vom 2. 4. 1757, behält aber die gewohnte Wiedergabe „Schrecken" bei bis zum 74. Stück des H. D., weil er hier erst Gelegenheit findet, seine abweichende Auffassung zu rechtfertigen.

gewiß sein! Er spricht von einem μιαρον, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde.“ (H. D 79, 4).[1]) Der Lasterhafte aber, das hörten wir schon,[2]) ist unfähig zum tragischen Helden, weil sein Unglück weder Mitleid noch Furcht erregt; denn es ist ein verdientes. Aber „das Mitleid verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unseres gleichen.“ (H. D. 74, 12). Nur „wenn ihn (sc. den Helden) der Dichter nicht schlimmer macht, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln läßt, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens hätten denken und handeln müssen, kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildert, so entsteht aus dieser Gleichheit die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen.“ Damit ist das Mitleid — wie die Blüte zur Frucht — zur Furcht gereift. (H. D. 75, 5.)

Und also gestaltet sich die Komposition und der Verlauf einer Tragödie. „Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche Tat kann Schrecken (Furcht) und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm nichts als das bloße Faktum, und dieses ist ebenso gräßlich als außerordentlich. . . Was tut also der Poet? So wie er diesen Namen . . . verdient . . . wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern ent-

1) Vgl. oben S. 28.
2) ibid. 29.

springen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben.“ (H. D. 32, 4.)

Ergebnis? Die Identifizierung [1]) des Zuschauers mit dem tragischen Helden ist vollzogen.

Stellen wir die bisherigen Ergebnisse noch einmal schematisch zusammen, so erhalten wir folgendes Bild:

Die Tragödie

ist

1. Drama, d. h. Handlung = Zusammensetzung von Ereignissen,
2. eine (nachgeahmte =) dargestellte Handlung. Sie besteht
   a) aus den einheitlich dargestellten Ereignissen, d. i. die Fabel (μῦθος),
   b) aus den mit ihr verbundenen (konsequent) Handelnden, d. i. Charaktere,

---

[1]) Allerdings in dem Sinne, daß nicht nur, wie Lessing will, „Mitleid“ mit dem Helden, sondern auch Furcht für den Helden mit der „Furcht für uns“ zusammenfällt.

3. ein leidvolles Drama, d. h.
   a) ihre Fabel sind leidvolle Ereignisse,
   b) ihre Charaktere müssen „gut“ sein — denn sie ist
4. ein leidvolles Drama, das tragisches Mitleid erregen will. Sie erregt also:
   a) Furcht für uns — durch
   b) Mitleid für den Helden, insofern dieser ein Mittelcharakter ist.

   Also ist die Tragödie
5. ein leidvolles Drama, das Mitleid und Furcht erregt.

Soweit können wir die Lessingschen Ergebnisse im wesentlichen als aristotelisch betrachten. Aber nach dem Philosophen soll die Tragödie unsere Leidenschaften nicht nur erregen sondern auch reinigen. Wir treten vor.

---

b) Die Katharsis. — Definition der Tragödie.

Die „unsterbliche Fundamentalstelle“, an welcher der Philosoph die Tragödie definiert, steht im 6. Kap. seiner Poetik und lautet:

Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης [ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις][1]) δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer würdigen in sich abgeschlossenen Handlung, die einen gewissen Umfang hat, [in geschmückter Rede, deren einzelne Formen in den ver-

---

[1]) Die eingeklammerten Worte können wegbleiben als für die Lessingschen Untersuchungen unerheblich. In der Definition waren sie nötig, weil der Erklärer mit dem Chor als einem integrierenden Bestandteil der Tragödie rechnet.

schiedenen Abschnitten gesondert zur Anwendung kommen], vermittelst handelnder Personen und nicht durch Berichterstattung, durch Mitleid und Furcht die Katharsis solcher Pathemate bewirkend" (Ueberweg?).

Wir sehen, die letzten Worte bleiben zunächst unübersetzt und zwar mit gutem Grund. Denn „diesen nüchternen Satz umzingelt eine unabsehbare Literatur, worin sich Gelehrsamkeit und Unwissenheit, Schärfe und Faselei aufs wunderlichste zusammenfinden". (E. Schmidt.)[1])

Lessing übersetzt (H. D. 77, 4): „die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die (nicht vermittelst der Erzählung, sondern) vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt".[2])

Wir hörten nun schon, daß *ἔλεος* und *φόβος* untrennbar mit einander verbunden sind, und so entsteht zunächst die Frage: Warum nennt der Philosoph beide Affekte, warum sagt er *δι' ἐλέου καὶ φόβου*, nicht einfach *δι' ἐλέου*? „Ich antworte": sagt Lessing, „Wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie e r r e g e n

---

[1]) Bereits im Jahre 1859 schreibt ein Herausgeber der Aristotelischen Poetik: „Ueber die wenigen Zeilen, in welchen Aristoteles seine berühmte Definition der Tragödie ausgesprochen hat, ist im Laufe der letzten hundert Jahre, zumal seit Lessings Erklärung derselben in der Hamb. Dram. eine Literatur erwachsen, welche zusammengenommen den Umfang des ganzen Aristotelischen Traktats von der Dichtkunst um mehr als das zwanzig- und dreißigfache übersteigt." (Stahr). Und jetzt!!

[2]) Die eingeklammerten Worte bleiben unberücksichtigt, weil sie auf verderbter Lesart beruhen. Lessing las: *οἱ δι' ἀπαγγελίας ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου* und suchte den „sonderbaren Gegensatz" spitzfindig zu erklären im Sinne von: nicht erzählend (vergangen) sondern dramatisch (gegenwärtig). Diese Ausführungen (H. D. 77, 4) sind hinfällig mit dem vorliegend richtig gestellten Text. Was Lessing wollte, liegt nunmehr in dem Gegensatz *δρώντων καὶ οἱ δι' ἀπαγγελίας*. — Hinfällig ist auch die ganz willkürliche Behauptung im vorangehenden Abschnitt: „Es ist unstreitig, daß Arist. überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen . . ."

könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon nach ihm der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingredienz des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von alle den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses tun könne und wirklich tue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken." (H. D. 77, 2.)

Klingt dies schon gekünstelt und wenig überzeugend, so wird es noch schlimmer, wenn wir nun die Wirkung (Katharsis) der Tragödie betrachten. — *Τω̃ν τοιούτων παϑημάτων*, sagt Aristoteles, und das heißt nicht „der vorgestellten[1]) Leidenschaften"; das hätten sie übersetzen müssen durch „dieser und dergleichen" oder „der erweckten Leiden-

[1]) Wie oben (p. 28) Corneille meinte. Z. B. wenn Othello sich durch Eifersucht ins Unglück stürzt, so wäre eben diese (dargestellte) Eifersucht die Leidenschaft, von welcher der Zuschauer „gereinigt" werden sollte. Diese Erklärung beruht auf der Ansicht, daß die Tragödie eine lehrhafte, moralisch wirkende Aufgabe habe; eine Auffassung, von der auch Lessing sich nicht frei gemacht hat. H. D. 77 E. Vgl. unten: Olint und Sophronia.

schaften". Das τοιούτων bezieht sich lediglich auf das vorhergehende „Mitleid und Furcht"; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß, um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber τοιούτων und nicht τούτων; er sagt „dieser und dergleichen" und nicht bloß dieser, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Uebel, Betrübnis und Gram verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und keine anderen Leidenschaften."

Reinigung aber heißt nichts anderes als Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten. (H. D. 78). „Da" nun ... „bei jeder Tugend nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchen sie inne steht, so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das

tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern, so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids."

Wer möchte folgen?[1]) Ist das philosophisches Wortsparen, wenn so viel aus den Begriffen herausgeheimnißt werden muß? Wo sind die Tragödien, auf deren Wirkung diese Formel paßt? Nein!

„Die Definition im Zusammenhang mit den in der aristotelischen Rhetorik gegebenen Entwickelungen über „Mitleid und Furcht" zu erläutern und gegen französische und deutsche Mißverständnisse zu verwahren hat Lessing ... unternommen mit dem besten Erfolge für den ganzen bis zu *περαίνουσα* sich erstreckenden Teil. In der Behandlung der sechs letzten inhaltsschweren Worte schreitet er jedoch nicht mehr so sicher fort" ... Mit diesen Worten beginnt die berühmte Abhandlung von Jacob Bernays, die in der Katharsisfrage eine entscheidende Wendung hervorgebracht hat.[2])

Kein Geringerer als der greise Goethe weist ihm den Weg; auf ihn beruft sich Bernays. „Die Musik", sagt Goethe, (Nachlese zu Aristoteles Poetik. 1826) — „so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken." „Tragödien" — fügt er hinzu, und wenn jemand, so darf Er hier mitreden — Tragödien und tragische Romane beschäftigen den Geist keineswegs, sondern versetzen das Gemüt nur in Unruhe"; und er leugnet es, daß Aristoteles, „indem er ganz eigentlich von der Konstruktion der Tragödie rede, an die Wirkung und, was mehr sei, an die entfernte Wirkung denken können, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde". Und so übersetzt Goethe: „die Tra-

---

[1]) Abschreckend wirkt der „Versuch des Aristoteles Furcht- und Mitleidtheorie an einem Beispiel aus der Emilia Galotti schulgerecht durchzuführen". Emil Arnoldt: Ges. Schriften. Berlin 1906. Nachlaß. 2. Abteilg. p. 27 ff.

[2]) Jacob Bernays: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880.

gödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht[1]) mit Ausgleichung solcher Leidenschaften[1]) ihr Geschäft abschließt".

Indem Bernays diese Uebersetzung verwirft, ist er doch mit Goethe einig im Widerspruch gegen die moralische Auffassung der Katharsis. Ja noch mehr. „Nach der Lessingschen Durchführung durch alle Stufen des zu vielen und zu wenigen Mitleidens und Fürchtens dürfte man die Tragödie ein moralisches Korrektionshaus nennen, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft halten müsse."

Man hatte vergessen — darauf geht nun Bernays' Darlegung hinaus — daß *κάθαρσις* ein von Aristoteles geprägter ästhetischer Terminus ist. Nach der gewöhnlichen Bedeutung von *καθαίρω* übersetzte man das Wort mit Reinigung, und „unvermeidlich ward es alsdann, die Tragödie als Reinigerin an den Leidenschaften als Objekten der Darstellung allerlei Operationen vollziehen zu lassen, die nach der alltäglich von Hausfrauen und Scheidekünstlern geübten Reinigung, d. h. mit der Sonderung des Unlauteren vom Lauteren nähere oder entferntere Aehnlichkeit haben."

Diese Auffassung muß fallen. Bernays verweist auf eine Stelle in der Politik des Philosophen (VIII [V] 7). Es ist daselbst von der Musik die Rede und ihrer Verwendung im wohlgeordneten Staat. „Wir nehmen", sagt Aristoteles, „die Einteilung einiger Philosophen an, welche die Lieder scheiden erstlich in solche, die eine stetige sittliche Stimmung (ethische), zweitens in solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung (praktische), drittens in solche, die Verzückung bewirken (enthusiastische). Nun soll man aber, nach unserer Ansicht, die Musik nicht bloß zu einem, sondern

---

1) Nämlich bei den tragischen Personen, nicht bei den Zuschauern.

zu mehreren nützlichen Zwecken anwenden, erstens als Teil des Jugendunterrichts, zweitens zu Katharsis — was Katharsis ist, werden wir jetzt nur im allgemeinen sagen, aber in der Abhandlung über Dichtkunst wieder darauf zurückkommen und bestimmter darüber reden[1]) — drittens zur Ergötzung, um sich zu erholen und abzuspannen. So kann man denn alle Harmonien verwenden, aber nicht alle in derselben Weise, sondern als Teil des Jugendunterrichts solche, die eine möglichst stetige, sittliche Stimmung bewirken, dagegen zum Anhören eines musikalischen Vortrags anderer solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückung bewirken. Nämlich, der Affekt, welcher in einigen Gemütern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten in den Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Maße sind sie aber in allen Menschen vorhanden). Ebenso Verzückung. (In geringerem Maße sind alle Menschen derselben unterworfen), es giebt aber Leute, die häufigen Anfällen dieser Gemütsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir an den heiligen Liedern, daß, wenn dergleichen Verzückte Lieder, die eben das Gemüt berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren. Dasselbe muß nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen[2]) und überhaupt bei allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affekte disponiert sind, bei allen übrigen Menschen aber, insoweit etwas von diesen Affekten auf eines jeden Teil kommt; für alle muß es irgend eine Katharsis geben und sie unter Lustgefühl erleichtert werden können."

Also *ὥσπερ ἰατρείας τυχοντας καὶ καθάρσεως*. Auf diesen Worten in ihrem ganzen dargelegten Zusammenhang

[1]) Geschieht in der Dichtkunst, wie sie uns erhalten ist, nicht.
[2]) In „unverkennbarem Hinblick" auf die Tragödie gesagt.

fußend führt Bernays die neue Auffassung durch, daß Aristoteles den pathologischen Gesichtspunkt im Auge hat. κάθαρσις mit ἰατρεία (ärztliche Behandlung) zusammengestellt ist eine besondere Art derselben. Der Körper wird durch ein Mittel, das schädliche Stoffe erregt, erschüttert und von ihnen entladen, und dieser somatische Vorgang ist metaphorisch gebraucht für den gemütlichen und in der Tragödie stattfindenden. So ist κάθαρσις eine „übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen [1]), hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will."

Die umschreibende Uebersetzung der Definition lautet: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen."

Ergebnis: Nicht moralische (metriopathische), sondern pathologische Wirkung; nicht „Reinigung", sondern „erleichternde Entladung"; nicht ‚dieser und dergl.' sondern „solcher"; nicht „πάθη, Leidenschaften" (Affekte), sondern παθήματα, (habituelle) Neigung zu Affekten = Affektionen.

Wer wird entladen? Die Affektion (gen. obj.) und gleichzeitig damit der Mensch vom Uebermaß unangenehmer Gemütsstimmungen (gen. separ.). Indem die Tragödie den Menschen durch ihre Erregung entladet, gleicht sie der Mutter, welche ihr weinerliches Kind schlägt, um die erleichternde Tränenflut schneller hervorzutreiben.

So fällt die Lessingsche Erklärung in ihrem Ergebnis zusammen. Ganz? Nein! Die Stelle im VIII. Buch der Politik war ihm bekannt, und er hat auf sie hingewiesen; [2])

---

[1]) Die Bernayssche Theorie wird danach „Sollizitationstheorie" genannt. Wen z. B. von „moralischem Korrektionshause" bei Lessing spricht, so quittierten seine Gegner mit „Bernaysscher Baderstube" und „prophylaktischer Irrenanstalt".

[2]) H. D. 78. Anf.

nur hat er durch einen seltsamen Zufall bei seinen dramaturgischen Ausführungen versäumt, sie noch einmal nachzuschlagen. Aber, indem er so auf die Fundgrube für das Richtige hinwies, und nun Bernays die von ihm unterlassene Verbindungslinie zog, war er doch immerhin auch durch den Irrtum ein Führer zum Besseren. Nur so konnte diese Katharsistheorie zustande kommen, „die, so lange philologische Kritik und Hermeneutik in Ehren stehen, unvergänglich bleiben wird.“ Gewiß! „Dieser Weg führt uns, ehe er in den Hain der Musen mündet, am Tempel des Aeskulap vorüber“, aber Aristoteles war der Sohn eines königlichen Leibarztes und hat auch in seiner Jugend diese Kunst zeitweilig praktisch geübt; Bilder von diesem Gebiet zu entlehnen, lag ihm also besonders nahe. Auch hier hat Bernays, worauf E. Schmidt hinweist, Goethe auf seiner Seite: „Innig verschmolzen mit Musik heilt die Poesie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.“ (Wanderjahre.)

Die Katharsisfrage ist nun freilich damit auch noch nicht zur Ruhe gekommen.[1]) Aber sie lautet seitdem: Hat Bernays recht? und zu ihrer Entscheidung gibt Lessing die Weisung: „Wer uns einen neuen Kommentar über Aristoteles Dichtkunst liefern will, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen.“ (H. D. 75, 3.)

Für uns ist sie erledigt, und nur zur Vervollständigung der Gesamterklärung füge ich noch von einer der neuesten Arbeiten, die mir bekannt geworden sind, das Ergebnis hinzu. Also:

Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας

---

[1]) Es werden eben, unter beständiger Aufrollung der Katharsisfrage, alle hier nicht behandelten grammatischen Möglichkeiten erschöpft. Z. B. *πάθη* = *παθήματα* (Lessing-Egger); *πάθη* von *παθήματα* zu unterscheiden als „leidvolle Erfahrungen“ (Stahr); *τοιούτων παθημάτων* gen. subj. (Manns), usw.

καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ..... Hiermit ist die Definition zu Ende.

δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας — δι' ἐλέου καὶ φόβου — περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Drei (!)[1]) Teile, welche die voranstehende Definition erläutern, und zwar

1. *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας* als Ausführung von *μίμησις πράξεως*;

2. *δι' ἐλέου καὶ φοβου* als Erklärung von *σπουδαιας*;

3. *περαίνουσα τὴν τ. τ. π. κάθαρσιν* als Ausführung von *τελείας*. — d. h. „Es ist also die Tragödie die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von bestimmter Ausdehnung [in wohllautender Sprache, deren verschiedene Kunstformen in den einzelnen Abschnitten jedesmal besonders zur Anwendung kommen]. — Sie vollzieht sich in Form der persönlichen Handlung und nicht vermittels der Erzählung, unter Erregung von Mitleid und Furcht, doch so, daß sie wieder (*τήν*!) eine Reinigung von solchen Gemütserregungen bewirkt“.[2])

Danach ist die Tragödie:

1. Nachahmung — als Kunst (A. P. I. 2).

2. Nachahmung einer Handlung — wie Epos und Komödie (A. P. III. 4).

---

[1]) Diese Trennung gibt uns einen Fingerzeig, wie die Lessingsche falsche Lesart entstehen konnte (p. 38 A.). Indem man nämlich *δι' ἐλέου καὶ φόβου* zwar nicht als besonderes Glied erfaßte, wohl aber als zu *περαίνουσα* nicht passend fand, bezog man es auf das Vorangehende und setzte es in Gegensatz zu *δι' απαγγελίας*.

[2]) d. h. Mitleid und Furcht werden erregt für den Helden, aber durch die Handlung der Tragödie wieder aufgehoben. Das ist dem Sinne nach dasselbe, was Goethe meint (Vgl. S. 41 E.), indem er das Wort *περαίνουσα* in seiner Grundbedeutung erfaßt. — Die gesamte Erklärung ist von Knoke: der Begriff der Tragödie nach Aristoteles. Progr. des Ratsgymnasiums zu Osnabrück 1906.

3. **Nachahmung einer ernsten Handlung** — im Gegensatz zur Komödie[1]) (A. P. V. 1).
4. **Nachahmung einer abgeschlossenen Handlung von bestimmter Länge** im Gegensatz zum Epos[1]) (A. P. V. 4).

---

c) Der tragische Vorgang. — Die Schuld.

Wie haben wir uns nun solchen Vorgang zu denken? Genügt die Darstellung eines Mittelcharakters, um Mitleid und Furcht im Zuschauer zu erwecken? Nach dem, was wir bisher vernommen haben, scheint es so. Aber Aristoteles sagt weiter: „Und so bleibt denn (sc. für tragische Darstellung) . . . ein solcher Mann übrig, . . . welcher sich weder durch eine ganz besondere Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch durch Laster und Bosheit ins Unglück stürzt sondern vielmehr nur durch einen (ganz) bestimmten," und zwar, wie es später heißt, „einen großen Fehler". Mit Beziehung auf diese Stelle[2]) erklärt Bernays[3]): „Von den endlosen Verhandlungen über das tragische Schicksal möchte kaum eine andere nennenswerte Frucht sich aufzeigen lassen als die Einsicht, daß der tragische Held kein Bösewicht sein, aber wohl durch eine sittliche Schuld untergehen müsse. Und eben diese Regel hat niemand so streng und klar ausgesprochen wie Aristoteles."

Wiederum aber nennt Aristoteles ausdrücklich als Muster-

---

[1]) „Auch der Ausdruck *ἡδυσμένῳ λόγῳ* (in den eingeklammerten Worten) weist auf den Unterschied von der Komödie hin, während mit den Worten *χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* wiederum die Tragödie dem Epos gegenübertritt".

[2]) A. P. XIII. 3 u. 4. *μεταβάλλειν ἐξ εὐτυχίας εις δυστυχιαν μη διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην.*

[3]) a. a. O. S. 77.

tragödie [1]) den — Oedipus. Oedipus vollbringt eine entsetzliche Tat: Vatermord und Inzest; aber — nach dem Willen des Schicksals, dem er trotz aller Mühe nicht entgehen kann. Er ist ein erschütterndes Beispiel tragischer Ironie. Soll ich aus solchem Vorgang „Furcht für mich" entnehmen, weil ich dem Helden gleich bin, so muß diese Gleichheit sich auch auf die Macht beziehen, die den Oedipus schuldlos vernichtet durch verhängnisvollen Irrtum. Wir erhalten dann die Schicksalstragödie; von einer sittlichen Schuld des Helden, für die er verantwortlich wäre, kann oder braucht wenigstens keine Rede zu sein.[2]) Wozu aber der Fehler (Hamartie)? Auch Lessing hat diese Frage gestellt und fragt weiter[3]): „Etwa, weil er (sc. der Held) ohne sie vollkommen sein würde, und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt?" Antwort: „Gewiß nicht. Ich glaube die einzige richtige Ursache gefunden zu haben, sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders[4]) denken würden." [4])

---

[1]) A. P. XIII. 5. „Jetzt aber bewegen sich die schönsten Tragödien innerhalb weniger Geschlechter: ein Alkmäon, ein Oedipus, ein Orestes . . . und was es sonst noch für Männer gibt, welche (ganz besonders) Furchtbares erlitten oder vollführt haben."

[2]) Der Oedipus bildet daher das Kreuz für alle, welche aus dem Aristoteles eine „Schuld" im modernen Sinne herauslesen möchten. Konsequent von diesem Standpunkt, aber verzweifelt ist es, wenn man ihn zu beseitigen sucht durch den Hinweis, daß Aristoteles nicht die Dichtung des Sophokles, sondern eine andere gleichnamige im Sinne gehabt habe (P. Manns: Die Lehre des Arist. von der trag. Kath. und Hamartia. Karlsruhe u. Leipzig 1883. p. 83 A.). Bereits richtig zurückgewiesen von Stahr in seiner Uebersetzung der A. P. zu XI. 1.

[3]) An Mendelssohn vom 18. 12. 1756. (Hempel 20, 1 S. 90.)

[4]) Vgl. das dort angeführte Beispiel.

Es muß also ein Zusammenhang zwischen Tun und Leiden sein; die Hamartie ist lediglich nötig, um die „Einheit der Handlung“ zu vollenden. Was unter ihr zu verstehen sei, darüber schwankt Lessing; er redet von „gequälter Unschuld, oder vielmehr zu hart heimgesuchter Schuld“, (H. D. 75, 5), setzt also ein Mißverhältnis zwischen Schuld und Leiden voraus, und wiederum verlangt er (H. D. 79) poetische Gerechtigkeit, also ein „adäquates“ Verhältnis zwischen beiden Faktoren. Im ersteren Fall neigt er sich mehr der Schicksalstragik, im letzteren der sogenannten Charaktertragödie zu.

Wenn man es Lessing zum Vorwurf gemacht hat, daß er über diesen unentschiedenen Standpunkt nicht hinausgekommen sei, so kann man ebenso gut sagen, er tat recht daran. Es leitete ihn dann das richtige Gefühl, daß die „Schuld“ nicht den Angelpunkt des tragischen Schicksals bilden kann. Jeder Versuch, in dieser Richtung ein System der Tragik zu gestalten, wird immer zu Gewalttätigkeit[1] führen. Schuld und Leiden können in Proportion stehen (Macbeth), es kann aber auch zwischen beiden ein Mißverhältnis stattfinden (Wallenstein ... Ich müßte die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht?), oder es braucht gar keine objektive Schuld vorhanden zu sein (Johanna: „Ach, es war nicht meine Wahl“). Der Held kann sich sein Schicksal schmieden in voller Willensfreiheit, es kann aber auch die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zufallen. Dort steht die Schuld, hier die tragische Verkettung der Umstände im Vordergrunde der Entwickelung.

---

[1] Man wird doch bedenklich, wenn bei Günther (Grundzüge der tragischen Kunst, Leipzig-Berlin 1885) vom Standpunkt der poetischen Gerechtigkeit aus Sophokles nur „verfallende Kunst“ repräsentiert. Und dem gegenüber Aeschylus als Vertreter der individuellen Schuld? Vgl. W. Nestle: Die Weltanschauung des Aeschylus. Neue Jahrbücher für das klass. Altertum X. (1907) 4 u. 5. — Gewalttätigkeit gegen neuere Dichtung, vgl. J. Volkelt: Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 148 ff.

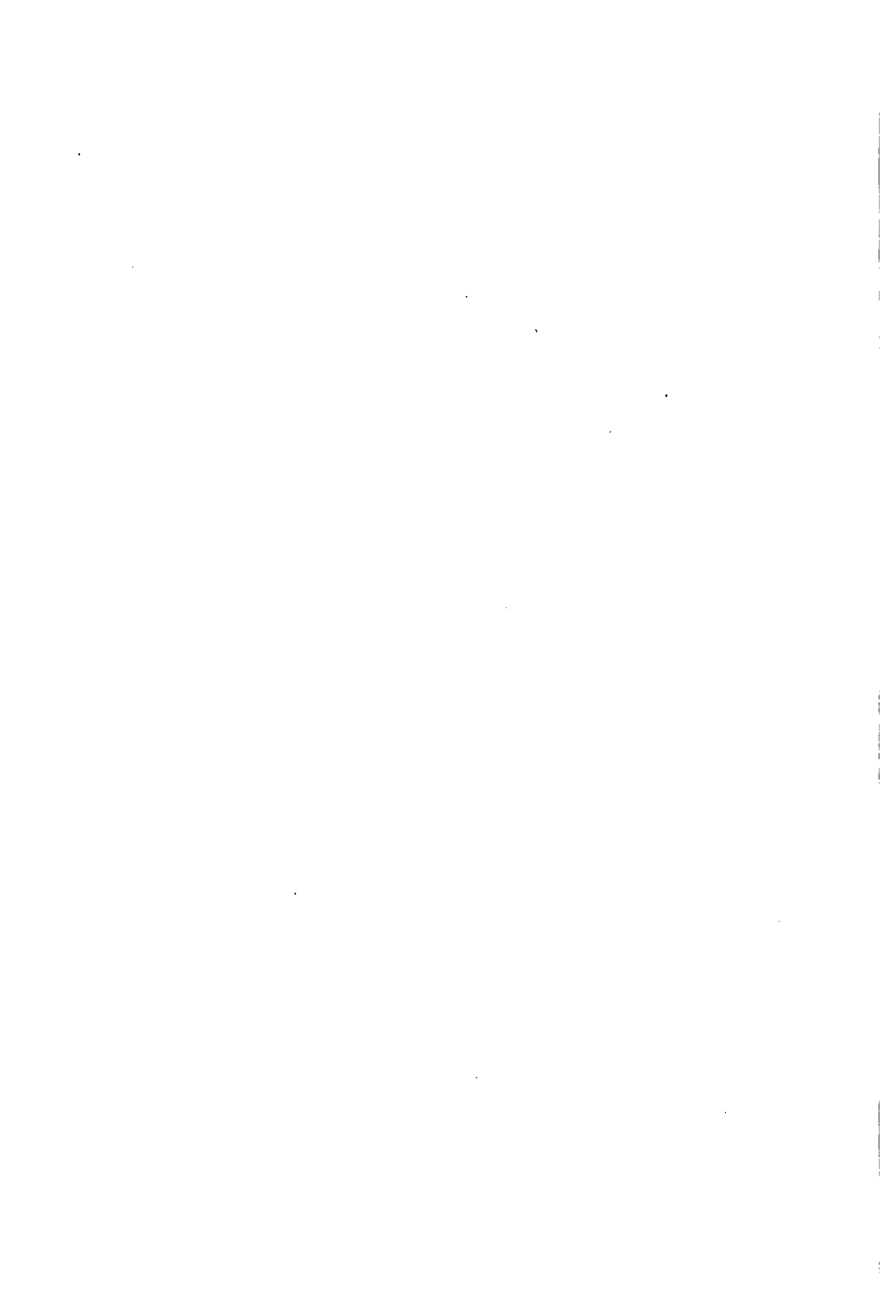
Wer will sagen, daß eins oder das andere die „einzig wahre Tragik“ sei?

Also: Zusammenhang zwischen Tun und Untergang des Helden — weiter nichts.

Damit können wir diesen Teil schließen. Zu Shakespeare wird uns erst der folgende führen, da Lessing über ihn keine zusammenhängende Theorie wie über den Aristoteles aufgestellt hat.

B.

Zusammenhängende Stücke.



I.

Olint und Sophronia.[1]

1. Der Dichter.

Zu dem, was Lessing eingangs erwähnt, fügen wir folgendes hinzu. Joh. Friedrich v. Cronegk wurde zu Ansbach aus altadeliger Familie geboren und aufs sorgfältigste erzogen. Er starb (1757), erst 26 Jahre alt, eines plötzlichen Todes an den Pocken. Er war Dramatiker, Didaktiker und Lyriker, aber namentlich seine Gedichte letzteren Genres zeigen, daß er ein „frühermattetes Talent" war. Seine in H. D. 1, 9. angezogene Tragödie Codrus[2]) ist, wenngleich sie hinter der vorliegenden an Wert zurücksteht, doch historisch merkwürdig, weil sie den Preis von 50 Talern errang, den Nicolai (1756)

---

[1]) Zugänglich bei Jacob Minor: Lessings Jugendfreunde. Berlin u. Stuttgart. Spemann. (Kürschners Deutsche Nationalliteratur. Bd. 72). Ebenda Biographie und literarische Würdigung des Dichters. Lies: H. D. 1 u. 2, 1. 3. 4.

[2]) Nach der bekannten Sage von Codrus, dem letzten König der Athener, der den freiwilligen Tod für das Vaterland stirbt, worauf die Königswürde nicht erneuert wird. „Aus diesem Stoffe hat Cronegk eine überschwengliche Liebestragödie gemacht, die ohne eine Spur antiken Wesens sich in unnatürlichem Heroismus und vollständigem Großmutsfieber übersteigt." (C.) Inhalt bei S. T. p. 11.

auf das beste Trauerspiel ausgesetzt hatte.[1]) Auch Lessing wollte damals schon mit einer „bürgerlichen Emilia“ am Wettbewerbe sich beteiligen, wurde aber nicht fertig damit.[2])

Das vorliegende „reiffste“ Werk Cronegks ist unvollendet geblieben, und eine „Feder“ aus Wien[3]) hat das Ende geliefert. Das Stück ist außerdem noch mit Chören nach Racines (Athalie) Muster ausgestattet. Da sie aber bei der Hamburger Aufführung gestrichen waren, so bleiben sie auch von uns unberücksichtigt. Cronegks Quelle ist Torquato Tassos: Befreites Jerusalem II, 1—54.[4])

Indem nun Lessing in genetischer Weise vorgeht, d. h. den Dramatiker dem Epiker gegenüberstellt, so folgen wir ihm und vergegenwärtigen uns zunächst ihrem Inhalt nach

2. Die Dichtungen.

Tasso.	v. Cronegk.
	Olint, Evanders Sohn, aus einfachen Verhältnissen hervorgegangen, hat Gelegenheit gehabt im Kampfe für Sultan Aladin von Jerusalem sich auszuzeichnen. Die Heldenjungfrau Clorinde hat an seiner Seite gegen die Araber gefochten und Neigung zu ihm gewonnen. Sie wird von Olints Seite nicht erwidert, denn sein Herz gehört

[1]) Den Anlaß hierzu bot ihm die Herausgabe einer neuen Zeitschrift: „Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste“, wo er selbst eine Abhandlung über das Trauerspiel erscheinen ließ, an welche sich Lessings Briefwechsel mit ihm und Mendelssohn knüpfte. (Vgl. oben S. 10 u. 30).

[2]) Vgl. oben S. 14. A.

[3]) Geh. Archivrat Roschmann zur erstmaligen Aufführung in Wien 1764.

[4]) Zitate nach der Uebersetzung von Gries (Spemann).

Tasso.

Mit Rüstungen gegen Gottfried beschäftigt, lernt Aladin Ismenor kennen, einen Zauberer, der Wunder tut und mit den höllischen Geistern im Bunde steht.

„Einst war er Christ, zu Mahom abgefallen
Hat er den frühern Dienst nicht ganz verbannt.
Vielmehr vermengt er beide nach Gefallen
Zu bösem Zweck, mit jedem schlecht bekannt.

v. Cronegk.

einer schönen, sittsamen Christin aus „syrischer Könige Stamm“, Sophronia. Olint und Clorinde betrachtet Aladin als seine Stützen im Kampfe gegen Gottfried. Sonst tyrannisch und stumpfsinnig unter Priestereinfluß, ist er doch Olints Ratschlägen nicht unzugänglich gewesen, und manchesmal ist es diesem gelungen, für die Christen ein gutes Wort einzulegen. So gilt Olint als Hort der Christen, ohne daß Aladin oder seine Umgebung eine Ahnung hat, daß er Christ ist. — Da zieht Gottfried zum Sturm gegen Jerusalem. Als Schutz rät Ismenor, der Oberpriester, ein wunderbares Heilandsbild den Christen zu rauben und in der Moschee aufzustellen. Es geschieht; aber in aller Frühe, als die Wachen noch schlafen, wird es durch Olint entwendet und einem treuen Diener zur Uebermittelung an Gottfried übergeben. Hier setzt die Handlung ein.

Evander, über Jerusalems Leiden tief betrübt, begegnet in aller Morgenfrühe dem Olint und erfährt von ihm den soeben vollführten Raub des Bildes. Um den Sohn trotz seiner hohen Stellung besorgt, vermutet Evander, daß Clorinde ihm gefalle. Olint beruhigt ihn, indem er seine Liebe zu Sophronia gesteht; er wünscht, offen als Christ auftreten zu können, was ihm Evander jedoch vorläufig widerrät. Aladin tritt

Tasso.

Jetzt aus der Nacht einsamer Felsenhallen
Wo er der dunklen Kunst sich zugewandt,
Treibt ihn zum Fürsten die Gefahr des Staates,
Zum schlimmen Herrn den Bringer schlimmen Rates."

Er bietet seine Zauberkunst an. Im Christentempel auf unterirdischem Altar stehe ein wundertätiges Marienbild, mit dichtem Schleier bedeckt und von Weihespenden umgeben. Dies Bild gelte es zu rauben und in Mahoms Tempel zu bringen. Dort wolle er ihm die nötige Macht verleihen, um Zions unüberwindlicher Schutz zu sein. Es geschieht; der König selbst holt das Bild mit Gewalt, bringt es in die Moschee, und der Zauberer spricht seine Lästerworte darüber.

Am nächsten Morgen jedoch vermißt der Tempelwächter das Bild. Ist es durch ein Wunder entrückt, oder haben es die Christen geholt? Selbst Ismenor kann es nicht herausbekommen, und der König, der das letztere glaubt, will zur Vernichtung der Christen schreiten. — Das Gerücht verbreitet sich, und die Gemeinde zittert, ohne an Gegenwehr oder Flucht zu denken. Da kommt unerwartete Hilfe.

Ein Mädchen, schön und von königlichem Geiste, lebte in der Verborgenheit, hat aber trotzdem, ohne es zu wissen, die Liebe eines Jünglings erregt.

v. Cronegk.

mit Clorinde auf und ist ihren Bitten geneigt, Olint den Oberbefehl gegen Gottfried zu übergeben. Da stürzt Ismenor aus der Moschee. Außer sich vor Wut entzündet er auch Wut in Aladin. Alle Christen sollen sterben, wenn der Täter nicht entdeckt wird. Jammer und Klage erfüllt die Stadt. Olint erhält den Auftrag den Verbrecher zu suchen. Er geht verwirrt ab, nicht ohne daß Ismenor in ihm den Christen wittert. Clorinde nimmt ihn in Schutz, erregt aber nur Ismenors argwöhnischen Unwillen. Endlich gesteht Clorinde noch ihrer Vertrauten Hernicie, daß sie Olint liebe. (I.)

Sophronia tritt auf im Gespräch mit ihrer Freundin Serena. Ihr gegenüber beharrt sie auf ihrem Entschlusse sich als Täterin zu melden, um das Ver-

Tasso.

Sophronia und Olint sind die beiden. Als nun die Gefahr naht, beschließt Sophronia die Rettung. In voller Schönheit tritt sie unter das Volk und geht zum König.

„Von ihrem Blick, der königlich und offen
Umherstrahlt wie mit einer heil'gen Macht,
Fühlt überrascht der König sich getroffen;
Er zähmt den Grimm und hellt des Auges Nacht."

Sie bekennt sich als Entwenderin des Bildes und bietet sich als Sühneopfer an. Aladin wird ungewiß und befragt sie nach ihren Helfershelfern. Sie allein sei es gewesen, erklärt sie; im Bewußtsein ihres Rechtes habe sie das den Christen Geraubte nur wieder geholt und, um es vor neuer Schändung zu bewahren, verbrannt. Ergrimmt verurteilt der König sie zum Feuertode. Schon ist sie an den Pfahl gebunden, und der Henker steht bereit.

Da stürzt Olint durch das

v. Cronegk.

derben von den Christen abzuwenden. Im übrigen hofft sie weiter auf Olint. Der Sultan will gehen, um seine persischen Truppen zu mustern. Da tritt ihm heldenmütig Sophronia entgegen und meldet sich als Täterin. Sie wird verhaftet, bis der Sultan nach abgehaltener Heerschau sie vernehmen könne.

Der zurückkehrende Olint wirft sich dem Sultan zu Füßen, um für die Christen zu bitten. Er erfährt, daß der Täter entdeckt und damit die Sache erledigt sei. Erstaunt bespricht er sich mit Evander über Aladins Sinnesänderung. Doch dieser warnt ihn:

Glaub nicht, daß Aladin
So schnell zu bessern ist! Zu Grausamkeiten kühn,
Doch weichlich und verzagt, Ismenorn überlassen
Weiß sein verwirrter Geist sich niemals recht zu fassen.

Olint könnte sich zu Gottfried retten, aber er weist diesen Gedanken, den ihm Evander nahe legt, von sich und zieht — auch dies zur Freude seines Vaters — das Martyrium vor. Ohne noch zu wissen, daß Sophronia sich gemeldet hat, will er seine Tat eingestehen. Von Serena nunmehr über Sophronia unterrichtet, wird er in seiner Absicht natürlich nur bestärkt. Er folgt dem Sultan, trifft ihn aber nicht mehr bei der Heerschau und eilt ihm nach. (II.)

Olint steht unter der Wache

Tasso.	v. Cronegk.
Gedränge. Er sei der Täter, wie könne wohl ein schwaches Weib solche Tat vollbringen! Er fordert die Strafe für sich trotz Sophronias sanftem Abraten. Der König, der durch die gegenseitigen Anklagen sich verspottet wähnt, verdammt beide zum Tode. Nun stehen sie Rücken gegen Rücken am Marterpfahl. Da bekennt der Jüngling seine Liebe und preist sich glücklich, mit der Geliebten sterben zu dürfen. Sophronia dagegen sucht seine Gedanken auf das Jenseits zu richten. Die rührende Szene bringt selbst die Heiden zur Klage, auch Aladin fühlt Mitleit. Aber, um dieser Empfindung zu entgehen, verläßt er den Ort. — In diesem Augenblick sprengt Clorinde — eine Heldenjungfrau, die aus Persien den bedrängten Glaubensgenossen zu Hilfe geeilt war,[1]) durch die Menge.	des Sultans, als dieser das Verhör mit Sophronia beginnt. Auf seine Frage, wer ihre Mitschuldigen seien, da sie allein viel zu schwach sei, um das Bild hinwegzunehmen, springt Olint aus der Wache hervor und meldet sich als Täter. Nun beginnt ein edler Wettstreit zwischen ihm und Sophronia, der Aladin in Harnisch bringt. Er geht ab, um „von Wut und Zweifel zu sich selbst zu kommen", und beauftragt Ismenor mit der weiteren Untersuchung. Auf dessen Drohungen beginnt ein neuer Wettstreit, wobei Olint seine Liebe zu Sophronia bekennt. Diese verspricht ihm, sie in der Ewigkeit erwidern zu wollen. Ismenor macht der Szene ein Ende, indem er Sophronia abführen läßt. Olint möchte er retten. Doch als er auf seine Frage: „Bist Du ein Christ?" ein freudiges Ja! erhält, will er ihn Sophronia nachsenden. Aber Clorinde tritt dazwischen und scheucht mit gebieterischem Wort Ismenor davon. Sie hat mit Staunen, doch mit Achtung Olints letzte Erklärung gehört und stellt ihm nun Ehre und Ruhm, dazu den persischen Thron an ihrer Seite in Aussicht. Aber, als sie erfahren muß, daß Olint Sophronia liebt, da entsteht in der Verschmähten der brennende Wunsch nach Rache. Sie überläßt Olint der Wache und offenbart ihre Stimmung der Vertrauten. „Ich weiß nicht, wo

[1]) Nachbildung von Vergils Camilla. (Aen. XI.)

Tasso. | v. Cronegk.

ich bin." In diesem Gefühl möchte sie am liebsten ihrer Feindin „mit abscheuvoller Lust das falsche Herz aus der durchbohrten Brust reißen." Da kommt der Sultan zurück. (III).

Er macht einen letzten Versuch Olint zu gewinnen durch die falsche Mitteilung, Sophronia habe aus Furcht vor der Marter ihren Glauben abgeschworen. Umsonst. Aladin entfernt sich rachedrohend; Olint seufzt unter dem letzten Schlage: Tod ohne Sophronia, und zieht sich vor der nahenden Clorinde ins Gefängnis zurück. Clorinde nun gar aufs äußerste empört, will ihren Schwur ausführen und Rache an Sophronia nehmen. Als diese aber herbeigebracht wird und ihr segnend entgegentritt, ihr wünscht, sie möge als Christin Olints Gemahlin werden, da ist Clorinde gerührt. Der Mordstahl entsinkt ihrer Hand. „Mich selbst zu überwinden hat mich dein Mut gelehrt". Sie wünscht Christin zu sein, und, als Olint herbeigeführt wird, segnet sie das glückliche Paar, während sie selbst zu Aladin eilt, um seine Gnade zu erwirken.

Gefesselt von dem merkwürdigen Bilde erkundigt sie sich bei einem Greise, der ihr genaue Nachricht geben kann. Da läßt sie die Brände herunterziehen und verbietet die Fortsetzung der Marter, während sie zum Könige eile. Sie trifft diesen unterwegs und verlangt nun als Belohnung für zukünftige Dienste die beiden Märtyrer für sich. Unschuldig seien die Christen, Mahom selber habe ein Wunder getan, da man seinen Tempel, der kein Bild dulde, durch Aufnahme des fremden entweiht habe. Aladin gewährt ihre Bitte, und die Liebenden werden befreit. Sie heiraten einander und ziehen auf Aladins Gebot, der ihre Heldenkraft fürchtet, aus Palästina fort.

Soweit das Fragment, und die Fortsetzung tritt ein. Olint, der sich bedauert, daß ihm der Tod nicht weghilft über die Notwendigkeit gegen seine Brüder kämpfen zu müssen, wird zum Ausfall befehligt, während

Tasso.	v. Cronegk.
	Sophronia dem Ismenor als Geisel übergeben wird. Dieser nimmt Rache. Sophronia erhält Gift, aber ohne an Olint irre zu werden, von dem gemeldet wird, er sei in der Schlacht verräterisch zum Feinde übergegangen. In Wahrheit stellt sich auch heraus, daß er aufs tapferste gekämpft, Clorinde und Aladin verteidigt hat, bis er schwer verwundet zusammensank. Clorindes Dazwischentreten bewirkt, daß die Liebenden sterbend noch zusammen gebracht werden sollen. Es gelingt nicht mehr. Erst nachdem Sophronia Clorinde noch endgiltig zum Christentum bekehrt hat, kommt Olint an ihren Leichnam, um gleichfalls zu sterben. Der Christengemeinde wird Aladins Gnade verkündet.[1])

Ehe wir nun zu Lessings Kritik übergehen, verweilen wir erst noch bei der

3. Würdigung der Tragödie.

Der scheinbare Umweg wird uns nachher die Sache erleichtern.

Wir haben vor uns ein Stück in französischer Manier mit allen im vorangehenden Teil (S. 19—30) charakterisierten Mängeln.

---

[1]) Um uns mit dieser Ergänzung nicht aufzuhalten, seien hier Lessings Bemerkungen (H. D. 2. 4) über sie vorausgenommen. „Die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar". Gewiß nicht, denn ein solcher würde sich gehütet haben, den Olint, der sich zum Christentum bekannt hat und (IV. 1) von seinem Herrn abgefallen ist, wieder als Feldherrn gegen die Christen auftreten

Es ist in schleppenden Alexandrinern geschrieben, wo „alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht.“ Es wahrt den „Anstand“ und die „Würde“, denn die Szene ist in fernen Landen, das „Staatsinteresse“ ist mit im Spiel, die handelnden Personen sind Fürsten (Aladin, Clorinde) oder standesgemäß erhöht: Olint Feldherr, Ismenor Priester,[1]) die „christliche Jungfrau“ Sophronia „stammt von den Königen, die Syrien regiert“ (v. 128). Es wahrt ferner die Einheiten. Der einheitliche Ort ist Corneilles Vorschrift entsprechend (vgl. oben S. 26) eine Stadt: Jerusalem, oder genauer, Platz vor Aladins Palast. „Hier herrschet Aladin, hier pranget sein Palast, und hier ist die Moschee, der Sitz der falschen Götter.“ (20.) Dort geht alles vor sich. Die Personen sind da, wenn sie nötig sind; warum? ist eine andere Frage.[2])

---

zu lassen. Nachdem er endlich „Blut von sich atmend“ (Roschmann v. 260) im Palaste geborgen ist, wird er zum Schluß sterbend herbeigeführt, um noch 26 Verse zu deklamieren. — „Der Ergänzer hat allem Anschein nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen“. Nach den letzten Versen des 5. Auftritts (1393 ff.) erwartet man, wie bei Tasso, ein glückliches Ergebnis für das Liebespaar. Ob es so schwierig war, nach Clorindens Umwandlung, „zwei Nebenbuhlerinnen auseinanderzusetzen“, ist fraglich. „Aber in Sophronias ganzem überweltlichen Empfindungsleben konnte für Cron. Veranlassung zu tragischem Abschluß liegen“ (Gaudig). So ist es nicht ausgeschlossen, daß Roschmann im Sinne des Dichters gearbeitet hat.

[1]) Dies scheint mir die nächstliegende Antwort auf Lessings Frage (H. D. 1, 6): „Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mohamedanischen Priester?“ Wie sehr der „Stand“ den Dichter beschäftigt hat, ersehen wir aus I. 4, wo Clorinde ihre Liebe zu Olint gegen Standesbedenken vertritt. — Anders Zürn S. 21. „Warum wohl? Jedenfalls in der Absicht, die Bekenner des Islam den Christen gegenüber als schlimmer darzustellen.“ Gaudig S. 472: „Er wollte in Ismenor den Typus eines Priesters haben, gegen den sich der Ingrimm der handelnden Personen und der Zuschauer richten konnte.“

[2]) Z. B. I. 3 entscheidet Clorinde Aladins Frage, wer die Truppen befehligen soll: „Nur er (Olint) kann Feldherr sein.“ Man

In aller Morgenfrühe beginnt das Stück, um den Tag möglichst lang zu gestalten. Es ist nötig, denn es geschieht viel, nämlich:

1. Der Raub des Bildes.
2. Aladins Frühgang zur Moschee.
3. Heerschau.
4. Verhör Sophronias durch den Sultan.
5. Weiteres Verhör durch Ismenor.
6. Olints Verhör durch Aladin.
7. Bekehrung der Clorinde.
8. Schlacht.
9. Rückkehr und Tod Olints.

Und wie erfahren wir diese Vorgänge? Zumeist durch den Bericht der Personen, die daher Dinge sprechen, die jeder von ihnen weiß. Z. B. I, 2 sagt Olint zu Evander:

> Du weißt es, daß mit Macht
> Ismenor jüngst ein Bild in die Moschee gebracht,
> Ein Bild des Herrn am Kreuz, das unsre Kirche zierte,
> Und das der Bösewicht ihr mit Gewalt entführte.
> Sein Aberglaube wähnt, daß Gottfried, der die Stadt
> Mit seinem Christenheer bereits umgeben hat,
> Sie nicht besiegen kann, was auch für Mut ihn treibe,
> So lange dieses Bild in der Moschee verbleibe . . .

„Du weißt es", aber — du mußt es noch einmal anhören, damit der Zuschauer es erfahre.[1])

---

hält ihn danach für höchst nötig bei der Revue, zu der (II. 3) Aladin abgerufen wird. Statt dessen erhält er von Aladin den unerwarteten Befehl: „Erwart mich hier, Olint!" Warum? Weil er eben noch viel nötiger ist zu der folgenden Unterhaltung mit Evander.

Dieser wiederum war I. 2 abgegangen, damit Aladin und sein Hof ihn nicht auf dem Platze finde. Wohin? wir erfahren es nicht. II. 3. ist er wieder da, wie es scheint ohne Besorgnis vor Aladin, der doch noch anwesend ist und „dem niedern Trieb des Mitleids widerstehen" will. Warum? Aus dem gleichen Grunde wie Olint.

[1]) Umgekehrt wird nun das Folgende — der Raub des Bildes — III. 1, wo wir es längst wissen, noch einmal dem Sultan erzählt.

Was erleben wir selbst von den oben dargelegten 9 Teilen des Vorgangs? Nur 4—7, das Verhör der Märtyrer und die Bekehrung der Clorinde. Alles andere wird „erzählt".[1]) Die gesamte äußere und innere Handlung ist sehr arm, sie schrumpft fast zusammen zum „letzten Verhör und der Exekution."

Da ist natürlich kein Platz, um Charaktere zu entwickeln und entstehen zu lassen. Wir „erfahren" Gefühle und Stimmungen durch Vertrauenspersonen. Neben Sophronia steht ihre „Freundin" Serena, neben Clorinde ihre Vertraute Hernicie, neben Olint Evander (H. D. II. 7). Was wir so „hören" und „sehen", stimmt keineswegs zu einander. Z. B. Clorinde. (Vgl. III. 3, 4.) Sie tobt und rast vor unseren Augen im „Tone einer besoffenen Marketenderin" (H. D. 5, 3)[2]), aber nach I. 4 ist ihr „schönes Auge bewölkt von stummen Tränen"; sie begeistert sich für Olint, denn (v. 297): „der Kronen würdig sein ist mehr als Kronen tragen." „Sie beneidet das Volk in niederen Hütten, das frei sich „stillen Trieben" ergeben darf und klagt das Schicksal an, das ihr „ein allzu zärtlich Herz" gab. Hier soll sie also nach der Absicht des Dichters für uns „trotz aller amazonenhaften Tapferkeit eine empfindungsvolle, sentimentale Natur im Stile des XVIII. Jahrhunderts sein." Gewiß! „Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem äußersten auf das andere." Die Gleichmäßigkeit der Charaktere wie die Einheit der Handlung kommt schlecht weg bei Cronegk. Wir erhalten ein Situationsstück, kein Charakterdrama;[3]) wenig Handlung, viel Deklamation.

---

[1]) Von 9 allerdings nur die Hälfte. Beim Tode Olints sind wir dabei.

[2]) Diesen, sowie andere Ausdrücke in diesem Zusammenhange, die zwar dem Dichter gelten, aber auch den Darsteller, der ihn wiedergab, trafen, konnten die Schauspieler nicht ganz ohne Grund auch auf sich beziehen (vgl. C. S. 149). Das mildert etwas ihre von Lessing beklagte Empfindlichkeit. (Vgl. oben S. 16. A.)

[3]) Vgl. demgegenüber, wie in 7 Szenen lebendigster Hand-

Gegen Wahrscheinlichkeit und gegen Interesse, das die Charaktere erregen sollen, wird verstoßen. Unwahrscheinlich ist der Christ Olint, der kriegerische Lorbeeren sucht, noch dazu im Dienste Aladins. Unwahrscheinlich der Priester, der ein Bild in die Moschee bringen läßt. Olint sodann als Entwender des Bildes schwächt unser Interesse für seine Tat, denn nunmehr ist seine Selbstanzeige kein Akt der freien Liebe mehr, sondern einfach notwendig. Um Clorindens Liebe steht es ähnlich. Weil sie feuriger und leidenschaftlicher ist[1]) als Olints, so wird die Liebe der Helden um so kälter. Erst ziemlich spät (III. 2) klingt matt ein wärmerer Ton hinein in Olints Erklärung: „Dein Tod entseelt auch mich."

Jedoch mit diesen Ausführungen sind wir schon hineingeraten in

4. Lessings Kritik.

Ihr Gang ist so, daß zunächst die Aufgabe und ihre Ausführung im allgemeinen charakterisiert, dann Original und neue Leistung verglichen, endlich drei „Anmerkungen" gemacht werden.

a) Aufgabe und Ausführung.

Die Aufgabe war, eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen. „Zwar kostet es wenig

---

lung, nach heftigsten Seelenkämpfen, die wir mitfühlen, Shakespeares Macbeth durch verhängnisvollen Zufall und auf das Drängen seiner Gattin zum Mordentschluß getrieben wird. Desgl. die Entwickelung der Leidenschaft des Prinzen bei Lessing selbst in Emilia Galotti. (18. Bändchen dieser Sammlung S. 14—17).

[1]) Vgl. H. D. V. 2 „Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiert. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so tut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von

Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen.“ Aber diese Erfindungen dürfen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag tun; die Leidenschaften dürfen nicht beschrieben werden, sondern müssen vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in so illusorischer Stätigkeit wachsen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht.[1]) Gewiß! Solche Ausführung liegt bei Cronegk nicht vor; Schwächung des Interesses, Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit, beschriebene Charaktere haben wir gefunden. Aber wir haben auch gesehen, daß diese Neuerungen zum Teil der „Regelmäßigkeit“ zu Liebe geschahen, der Tadel erstreckt sich also nicht auf den Dichter allein, sondern auf das gesamte System, das er vertritt. Weitere Erfindungen erforderte seine dramatische Aufgabe. Mit dem „wunderbar“ verschwundenen Bilde Tassos konnte er nichts anfangen, sondern mußte es entwenden lassen; ebensowenig war die „zufällig“ zu dem Scheiterhaufen hinzutretende Clorinde dramatisch brauchbar. Des Dichters Erfindungen mögen also nicht glücklich sein; mühelos und leicht waren sie doch wohl nicht.

b) Vergleich mit dem Original.

Lessing hebt zunächst das geänderte Grundmotiv hervor. Tasso scheint dem Vergil gefolgt zu sein. Dieser stellte in seinem Nisus und Euryalus[2]) die Stärke der Freundschaft dar, veranlaßt durch heldenmütigen Diensteifer; Tasso Stärke

Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren.“ Und dieselbe Cl. führt die meisten „Moralen“ im Munde. Vgl. unten: Semiramis E.

[1]) Vgl. oben S. 35 f. Zur Illusion unten: Semiramis.

[2]) Verg. Aen. IX. 176 ff. Vgl. ibid. V. 294 ff. „Daß Tasso diese Episode des Virgil im Auge gehabt habe, scheint aus einem Vergleich von Virg. Äen. IX. 427 und Tasso II, 28 hervorzugehen.“ (C.)

der Liebe, welche durch die Religion Gelegenheit erhält sich zu zeigen. „Eine liebe, ruhige, ganz geistige Schwärmerin“ steht einem „hitzigen, begierigen Jüngling“ gegenüber. Bei Cronegk werden beide ausgeglichen. Auch sein Olint liebt Sophronia, aber wir haben gesehen, wie.[1]) Sein Motiv zum Handeln ist Religion; das heilige Bild sollte vor Schändung bewahrt bleiben. Sophronias Motiv sich anzugeben bleibt, wie es war, religiös — Mitleid mit den Glaubensgenossen. Nach geschehener Tat ist Olints Wunsch die Märtyrerkrone; sein Bekenntnis macht Sophronias frommen Eifer überflüssig, aber auch sie verlangt weiter nach der Marterkrone und fleht ihn an, sie ihr nicht zu rauben. Allerdings! beide sind damit „von der kältesten Einförmigkeit“, und was bei Tasso „simpel und natürlich“, wird hier „verwickelt“ und „romanenhaft.“ Dort irdische, natürliche Liebe, hier himmelbrütende Schwärmerei; dort rein menschliches Mitleid in Clorindens Handeln, hier romantische Liebe. Aber ist das nur eine „fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm?“ Wir werden vielleicht, wie eben, so auch hier vorziehen, es eine unglückliche oder unzureichende Aenderung zu nennen. Denn Clorinde mußte dramatisch interessiert werden, und Olints Liebe sollte wohl wie auch sein Stand „erhabener“ gestaltet werden.

Weiterhin beschäftigt sich der Kritiker mit Ismenor. Warum er Priester geworden ist, wissen wir bereits; es bleibt also nur der Vorwurf, wie konnte er als Priester den Rat geben, das Bild in die Moschee zu bringen! Nun, bei Tasso stellt Aladin der „Beherrscher der Gläubigen“, der doch auch in seiner Religion nicht ganz unwissend sein konnte, es unbedenklich im Tempel auf. Warum also sollte nach solchem Vorgang Cronegk allzu großen Anstand nehmen, auch den Ismenor nach dieser Seite hin gleichgiltig zu zeichnen. Es ist freilich eine stärkere Zumutung, aber aus Unwissenheit handelte der Dichter

[1]) Vgl. oben S. 64.

sicherlich nicht. Hatte er den Tasso gelesen, so wußte er auch aus II. 50.

„Und dieses sag ich (Clor.) mir: Von Christenhänden,
Wähnt alles hier, sei jenes Bild geraubt;
Doch solcher Wahn kann nicht mein Auge blenden,
Aus wicht'gem Grund ist andres mir beglaubt.
Des Höchsten heiliges Gesetz zu schänden
Hat auf des Zaubrers Wort man sich erlaubt,
Denn nimmer darf in unsern Tempelmauern
Ein Götterbild, geschweig ein fremdes, dauern."

Indessen „sein gröbster Fehler ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt". Merkwürdig! Lessing ist sonst sehr weitherzig, wo es sich um das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte handelt. „Die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. (H. D. 24, 5)." Der Dichter darf also von der historischen Wahrheit abgehen in allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will (H. D. 23 g. E.).[1] Ja, er darf sogar „unwissend" sein, denn „dem Genie ist es vergönnt tausend Dinge nicht zu wissen,[2] die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt" . . .[3])

---

[1]) Diese Sätze haben für uns auch nur bedingte Giltigkeit. „Die Durchschnittsbildung seines Publikums ist der giltige Maßstab für die Freiheit des Dichters bei Darstellung sowohl der Fakta wie der Charaktere." (Seiler.)

[2]) Also auch religiöse Dinge, da im Drama „das Zeugnis der Religion nur als eine Art von Ueberlieferung des Altertums gilt". (H. D. 11, 3).

[3]) H. D. 34, 1. Vgl. H. D. 17 Kritik v. Regnards Demokrit.

Warum also findet Cronegk keine Gnade? Es ist in der Tat kein Grund abzusehen. Wollte man sagen, sein Verstoß ist nicht nur ein historischer, sondern schädigt auch den „Charakter" (Typus) des Muhammedaners, so ist das zuzugeben für uns, die wir historisch empfindlich geworden sind und „Türken und Heiden" nicht mehr in einem Atemzuge nennen. Aber mußte Cronegk dasselbe voraussetzen bei seinem Publikum? Es scheint nicht so, sonst hätte er den „Fehler" leichtlich meiden können. So aber beging er ihn ruhig, um einen starken Gegensatz zwischen seinen Christen und Ungläubigen zu erreichen.

Hiermit berührt sich, was der nächste Abschnitt bringt. Es wird getadelt, daß „Cronegk den Olint zum Täter macht." „Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz", aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine Tat sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennt, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmut." Gewiß nicht, die soll es ja aber auch gar nicht sein. Außerdem brachte auch Olint sein Volk nicht in Gefahr. Denn Verderben drohte ja nur, wenn der Täter unentdeckt blieb. Olint hatte aber keineswegs die Absicht, seine Tat zu verheimlichen.

Aber er handelte aus „armseligem Aberglauben"! Ja, für Lessing und seine Zeit, „in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt", für den Rationalismus und die Aufklärung — für uns nicht, sondern aus Glauben, den er mit seiner Zeit an das „wunderbare" Bild, das durch „den Tyrannen entweiht wird" (I. 2), teilte. Denn bei Darstellung vergangener Zeiten vertragen wir nicht nur, sondern verlangen auch ihren Glauben — mag er uns immerhin längst zum Aberglauben geworden sein. Wir haben, wie gesagt, historischer denken gelernt und messen nach zeitbe-

dingten, nicht nach absoluten, aus Vernunftbegriffen gebildeten Maßstäben wie der Dichter des Nathan, der die „Erziehung des Menschengeschlechts" geschrieben hat. Sonst käme auch Johanna d'Arc als „abergläubisch" in Gefahr.

c) Die Anmerkungen.

Die erste gilt dem Trauerspiel überhaupt. Heldenmütige Gesinnungen dürfen nicht zu oft vorkommen, nicht als etwas Gewöhnliches und Alltägliches, sonst machen sie keinen Eindruck mehr. „Was in Olint und Sophronia Christ ist, hält Gemartertwerden und Sterben für ein Glas Wasser trinken."[1]) Gaudig verweist auf Schiller: „Ehe wir an die Seelenstärke eines Helden glauben, muß er sich erst als ein empfindendes Wesen legitimiert haben". Das fehlt bei Cronegk, da von Charakterentwicklung, wie wir gesehen haben, keine Rede ist. So sind es denn „fromme Bravaden", die wir hören. Eintönig stehen die Christen als Engel den „heidnischen" Muhammedanern entgegen.

Die zweite Anmerkung wendet sich gegen das christliche Trauerspiel. Seine Helden sind Märtyrer. „Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Beweggründe gebe! . . . . sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden." Dem werden wir zustimmen, nur daß wir im Gegensatz zu Lessing auch Olints Beweggrund, das Bild zu entwenden, als „lauteren und triftigen" gelten lassen. Und so sagen wir weiterhin ohne Negation: „Es entschuldigt den Dichter, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war."

---

[1]) Vgl. V. 690, 639. (Evander) 426. 800. (Sophronia) 518. (Serena) 644. 924. (Olint). Auch die Fortsetzung ist auf diesen Ton gestimmt.

Damit unterschreiben wir auch nur bedingt die folgenden Sätze. „Der gute Schriftsteller hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes vor Augen, und nur, was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben." Wie aber, wenn er seiner Zeit vorauseilt, wie Cronegk in historischem Gefühl, oder wie Lessing selbst im 17. Literaturbrief? Richtiger: „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten." So der Schauspieler, an den Schiller sich wendet, so Lessing, wenn ihm auch „das moralisierende Zöpfchen seiner Zeit noch im Nacken hängt."

„Selbst der Dramatiker, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern" . . Nein! Das ist seine Aufgabe nicht, sondern lediglich ein Kunstwerk zu schaffen. Wir sahen schon oben (S. 41 u. 39 A.), daß diese Anschauung die große Schranke zwischen Lessing und Goethe bildete in der Auffassung der aristotelischen Katharsis. Lessing sagt: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln". Goethe: „Die Musik . . so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein . . ." Vielleicht auch zu schroff; ob beide Anschauungen unversöhnlich sind, darüber läßt sich streiten. Aufgabe der Kunst ist Besserung nicht, aber kann sie nicht mittelbare Folge des Kunstwerks sein? „Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das andere zufallen."

Endlich: „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da

nur in der physikalischen Welt, in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll." Lassen wir die letzte Begründung als erledigt bei Seite, so werden wir den Satz anerkennen; wir verlangen psychologische, keine auf übersinnliche Mächte zurückführende Motivierung. Aber es ist die Frage, ob der Anlaß zu dieser Bemerkung — Clorindens Bekehrung — dazu berechtigt. „Man wird finden", sagt Lessing, „daß die Reden und das Betragen der Sophronia (IV, 4) die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat." Gar keine? Wir haben sie bereits kennen gelernt — nach des Dichters Absicht! — als eine sentimentale Natur, die sich für den „Menschen" Olint begeistern kann. Und dem entspricht ihr ferneres Verhalten. Sie würdigt es, daß er Christ ist und tritt für ihn ein, so daß Ismenor erklärt (V. 225):

„O Frevel! O Verbrechen! Clorinde selbst fällt ab und will für
Christen sprechen."

Nun tritt sie, voll Rachedurst um der verschmähten Liebe willen, der gefangenen Sophronia entgegen, und diese — bittet für die Christen. Weich gestimmt wallt sie noch einmal auf, als Olints Name genannt wird, und will Sophronia töten. Diese aber — segnet sie und wünscht ihr mit Olint vereint eine glückliche Zukunft. Da braucht man doch kein „Wunder" zu sehen, wenn Clorinde (V. 1347) erklärt:

„Ich weiß nicht, welche Macht den Arm zurücke hält"

und weiterhin wünscht:

„O möcht' ich doch den Gott, den du verehrest, kennen".

Und wenn nun Sophronia diese Wandlung als Erhörung ihres Flehens von ihrem schwärmerischen Standpunkte aus betrachtet, so erhalten wir doch nicht den Eindruck, als sei

ein „Wunder" vorgegangen, oder als habe der Dichter ein solches beabsichtigt. Daß bei Tasso, wie Lessing ausführt, Clorindes Bekehrung [1]) viel besser motiviert ist, bleibt bestehen; aber die Feinheiten, die der Epiker voraus hat, wurden ihm auch durch die breite Grundlage seines Gedichts erleichtert; hat sie Cronegk nicht verwerten können, so hat er sich doch die natürliche Motivierung für den Vorgang nicht geschenkt.

Die Anmerkung läuft weiterhin in ein Bedenken aus, ob die „christliche Tragödie" überhaupt möglich sei. Lessing ist geneigt es zu bezweifeln einmal, weil der Christ untheatralisch d. h. undramatisch scheint, sodann weil sein sanftmütiger und gelassener Charakter zur leidenschaftlichen Tragödie nicht passe, endlich weil seine Hoffnung auf zukünftigen Lohn der Uneigennützigkeit widerspreche, welche die großen und guten Handlungen der Bühne charakterisieren soll. Es fehlt ihm also Aktivität, sein Charakter trifft nicht das Mittelmaß der Tragödie — er würde wie der Stoizismus nur Bewunderung, nicht Mitleid und Furcht erregen — seine Lohnsucht beeinträchtigt die tragische Höhe. Dann freilich; aber ist dies Urteil zutreffend? Um mit dem letzten Argument anzufangen, so wird die Lohnsucht des Christen niemand gelten lassen, der 1. Joh. 5, 3 oder Luc. 17, 10 in den Vordergrund stellt. Auch die anderen Bedenken leiden an Einseitigkeit — Quietismus erschöpft den Charakter des Christen nicht, ebensowenig Passivität. Zürn verweist zwar auf das Lutherwort: „Ein Christ ist ganz und gar ein Passivus, der nur leidet; der Christ muß sich, ohne den geringsten Widerstand zu versuchen, geduldig drücken und schinden lassen". Aber wo bleibt dann Jesus, der die Geißel schwingt über die Wechsler, der im Kampfe liegt mit den Pharisäern; wo der streitende und werbende Paulus, wo Luther selbst vor Kaiser und Reich?

---

[1]) Tasso XII. 18—69.

Da ist heiliger Zorn, also Leidenschaft; da Streit, also Aktivität in hohem Maße. Aus diesen Gründen schon können wir Lessings Zweifel nicht teilen. Weiter!

„So fielen die Worte" (sc. Jesu vor seinem Ende in Jerusalem) „hart, scharf, verdammend, während die heiße Erde Jerusalems unter den Füßen brannte. Aber wenn Jesus in der Abendkühle hinauswanderte zu den Freunden in Bethania, diesem kleinen, gesegneten Fleck, wo Natur und Sinn gleichsam Grüße von Galiläa brachten, da flüsterte wehmütig still die Erinnerung, und Worte aus früheren Zeiten ertönten, als ob sie weinten: „Richtet nicht, damit ihr nicht selbst gerichtet werdet. Liebet eure Feinde! Tut wohl denen, die euch hassen; segnet, die euch fluchen, auf daß ihr Kinder werdet eures Vaters im Himmel. Denn er läßt seine Sonne aufgehn über Gute und Böse und läßt regnen über Gerechte und Ungerechte. Werdet darum vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist!" Und tiefer beugte sich Jesus; er hatte das Wort vom „Menschen des Schmerzes" in seiner ganzen Schwere verstanden. Ja! „geschlagen, von Gott getroffen, gedemütigt" . . . .[1]) — —

Wer das darstellte, der hätte eine erschütternde Tragödie gedichtet.

Aber Lessing bescheidet sich ja auch: „Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt." [2])

Wir hören den Verfasser des Laokoon, der uns am Philoktet dartut, wie „das Genie" es ermöglichte, trotz aller

---

[1]) Troels-Lund: Himmelsbild und Weltanschauung im Wandel der Zeiten. Uebersetzt v. Leo Bloch, Leipzig 1900. S. 146.

[2]) Wenn wir bisher, soviel ich weiß, die christliche Tragödie noch nicht haben, so dürfte allerdings wesentlich dazu mitge-

theoretisch absprechenden Bedenken einen körperlich gequälten und jammernden Helden auf der Bühne zu zeigen. Das Genie also schafft, und die Regeln bildende Theorie kommt nach, wie ja auch Aristoteles seine Regeln erst, „aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat". So berührt sich das Ende der Kritik mit dem Anfang. Die Aufgaben des Dramas mit allem, was dazu nötig ist, zu verwirklichen, „das ist es, was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und, was der bloß witzige Kopf[1]) nachzumachen vergebens sich martert."

Also schafft das Genie doch ohne Regeln, wie die Stürmer und Dränger behaupteten?[2]) Lessing gibt es nicht zu ohne Einschränkung. „Geblendet", so sagt er, „von dem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück . . . Mit diesen (sc. französischen) Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es tun, und was es nicht tun müsse." (Epil. 24.)

Diese Gährung des Geschmacks will Lessing gehemmt wissen und hält daher den Rufern im Streit seinen Aristoteles entgegen.

Ob mit Recht? Diese Frage wird weitergeführt im nächsten Stück unserer Betrachtung.

---

wirkt haben „die — wie Lessing wohl nicht ohne Ironie sagt — Rücksicht auf die „schwächeren Gemüter", „die, ich weiß nicht, welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen." Ich erinnere mich an solchen frommen Schauder über Hauptmanns Hannele.

[1]) d. i. der Geist (esprit) besitzt; geistreich. Vgl. „Das Neueste aus des Reiche des Witzes". Lessing (Hempel) VIII.

[2]) Vgl. oben S. 14.

II.

Richard III.[1]

1. Der Dichter.

Christian Felix Weiße, aus alter sächsischer Gelehrtenfamilie, wurde geboren 1726 zu Annaberg, war also wenig älter als Lessing. In Leipzig wurde er als Student mit Lessing zusammengeführt, „der ihn in der kurzen Zeit ihres intimen Verkehrs (1746—48) für das ganze Leben hinaus mit poetischem und kritischem Hausrat versorgte". Doch Lessing entfremdete sich ihm bald, da er über ihn hinauswuchs,[2] „und niemals sind sie sich innerlich wieder nahe getreten, so oft sich auch äußerlich die Gelegenheit dazu geboten hätte." Auch Weiße war am Preisausschreiben Nicolais interessiert und folgte diesem in der Redaktion der Bibliothek der schönen Wissenschaften. Als Dichter hat er sich fast in allen Gattungen der Poesie versucht; seine Amalia, ein Prosadrama (C. p. 149) wird hier (H. D. 73, 17) genannt. „Mit seiner Anstellung als Kreissteuereinnehmer zu Anfang des Jahres 1762 verliert Weißes Leben für uns alles weitere Interesse. Er heiratete und wurde nun vorzugsweise Jugendschriftsteller. „Als Protektor jüngerer Talente spielt er bis in die achtziger Jahre eine Rolle, und seine persönliche Liebenswürdigkeit wandte ihm die Herzen selbst der jüngeren Generation zu, die mit dem Dichter und Kunstrichter nichts mehr zu schaffen hatten. So blieb ihm bis an seinen am 16. Dezember 1804

---

[1] Zugänglich wie das vorangehende Stück bei Minor.

[2] Lies: H. D. 73,6—74,8. 79. Die dazwischenliegenden Stücke, sowie 80—83,2 sind im theoretischen Teil erledigt.

in Leipzig erfolgten Tod die bittere Erfahrung, sich überlebt zu haben, erspart.“

Was sein vorliegendes Werk betrifft, so nennt ihn der Dramaturg zwar noch seinen Freund und führt den Richard mit schmeichelhaften Worten ein. Gleichwohl trifft den Dichter, den letzten Repräsentanten der französischen Bühne, das ganze vernichtende Urteil der mit dieser Kritik verbundenen theoretischen Ergebnisse. Denn: „Hier will ich diese Materie abbrechen“, sagt Lessing zum Schluß. „Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unseren Richard selbst machen.“ Auch der Dichter hat es getan, wenigstens insofern, als er sich nach Lessings Kritik von der Tragödie abwandte.

2. Die Dichtung.

Nach dem Tode Eduards II. ist Richard Protektor der beiden unmündigen Prinzen geworden. Es gelingt ihm, die Kinder der Mutter zu entwinden und sie in den Tower zu bringen. Stanley und Catesby sind ihm dazu behilflich gewesen, der erstere aus edlen Motiven, weil er Richard glaubte, man müsse die Kinder der unwürdigen Mutter nehmen, um sie königlich erziehen zu lassen, der letztere aus Eigennutz, denn, ein niederträchtiger Schmeichler, wie er ist, sucht er nur seinen Vorteil bei Richard. Dieser streute weiterhin die Lüge aus, seine eigene Mutter habe ehebrecherisch der Prinzen Vater geboren. Falsche Zeugen, die er stellte, brachten das Parlament dahin, den Stamm der Brüder für ehrlos zu erklären. Das Volk schwieg dazu, wenngleich nur die Niederträchtigsten zum Beifall sich erkaufen ließen. Die Königin selbst suchte mit ihren Töchtern eine Freistatt auf. Elisabeth, die älteste, verlobte sich mit Richmond, und dieser ist mit einem Heere unterwegs, um den Bedrängten Hilfe zu bringen, Richard die Herrschaft zu entreißen und die feindlichen Häuser York und Lancaster zu versöhnen. Demgegenüber faßt Richard den Plan, Richmond die Braut zu nehmen und die Prinzen zu töten; an Elisabeths Seite hofft er sicher auf dem Throne zu sein. Richmond ist nun kaum einen Tag noch entfernt. Aber auch Richard hat gehandelt; er hat seine Frau Anna vergiftet und ist bereit zur Schreckenstat an den Prinzen. Die Königin und Elisabeth haben Befehl erhalten, nach dem Tower zu kommen und dort Wohnung

zu nehmen. Ihr Kommen ist sicher; müssen sie doch im Weigerungsfalle nach Richards bisherigen Taten den Tod der Prinzen erwarten.

Soviel nach den Angaben der handelnden Personen über die zurückliegende Zeit. Was bringt die Handlung?

Richard ist in aller Frühe in den Tower gekommen, um nach den Prinzen zu sehen. Er hat sich vergewissert, daß sie noch im Gefängnis und nicht von falschen Freunden, wie er fürchtete, befreit sind. Denn ein fürchterlicher Traum, so erzählt er seinem Vertrauten Catesby, hat ihn gequält. Ein Geisterheer sei ihm erschienen, und alle von ihm Gemordeten — zuletzt König Heinrich VI. — seien ihm entgegengetreten mit dem Donnerwort: Akt I.

„Des Ew'gen Grimm erwacht! Bald bebst du — Richard — du! . . . .
Dich zieht das edle Paar, dem Englands Thron gehört,
Mit sich ins Grab: und du bist ganz der Hölle wert!" . . .

Im weiteren Gespräch, da ihm Catesby die Furcht auszureden sucht, erfahren wir dann, was Richard bereits getan hat, um sich die Herrschaft zu sichern. Nur auf Verräter gelte es noch zu achten; Catesby solle ein Auge auf Stanley haben der ihm nicht ganz zuverlässig scheine.

Da kommt dieser selbst mit der Meldung, die Königin sei eben mit Elisabeth gekommen, während die anderen Töchter noch folgen würden. In tiefer Trauer vom Volke begrüßt, habe sie verlangt, zu ihren Söhnen in den Tower zu kommen. Richard genehmigt voll Hohn diesen Aufenthalt und beauftragt Stanley, Elisabeth „einen Teil seiner Flammen" sehen zu lassen. Zwar habe er sie zum Bastard erklären lassen; würde sie aber seine Gemahlin, so sei Richmond der Vorwand zum Kriege entrissen, und durch die Heirat werde auch der Pöbel versöhnt werden. Richmond schrecke ihn nicht.

Damit geht Richard ab, und Stanley bespricht mit Catesby die Lage der Unglücklichen. Ersterer nimmt ihre Partei, aber Catesby verkündet ihm seine Feindschaft und erklärt in schamlosen Worten, sein Interesse sei mit Richard vereint. Er geht ab; Stanley wird mit Entsetzen gewahr:

„Dies Scheusal war mein Freund!"

und beschließt rühmlich zu sterben, wenn er nicht rühmlich leben kann.

Die Königin und Elisabeth treten uns entgegen. Der Mutter Klagen sucht Elisabeth zu mildern durch den Hinweis auf Richmond. Sie blicken sich bei überall verschlossenen Türen nach den Prinzen um, die ihnen dann aus der Hintertür entgegentreten. Eine rührende Szene des Wiedersehens folgt, dann werden die Prinzen von den Angehörigen durch Catesby fühllos getrennt. Akt II.

Stanley dagegen versichert sie reuig seiner Teilnahme und legitimiert sich durch einen Brief[1]) Richmonds. Des weiteren weiht er sie in Richards Pläne ein. Elisabeth ist entsetzt, erhält aber den Rat, sie möge seine Wut durch scheinbare Willfährigkeit verzögern. Stanley geht ab, und die Königin sinkt nach einem Dankgebet für treue Freundschaft und Fürbitte für Elisabeth ermattet in Schlaf.

Akt III. Elisabeth, die jammernd und voll finsterer Gedanken ihre Lage überlegt, tritt uns entgegen. Sie wird gestört durch Catesby, dem sie vergeblich zu entrinnen sucht. Er ist gekommen, um Elisabeth auf ihr „Glück" vorzubereiten. Sie weigert sich:

„Noch hab ich Mut genug, auch Kön'ge zu verachten." (680)

Da kommt Richard selbst und beginnt seine Werbung. Als er Verachtung findet, erhält Catesby, der Richards „Huld" bewundert, Befehl, sich — doch nicht zu weit — zu entfernen. Richard setzt seine Werbung fort unter dem heuchlerischen Vorgeben, er habe alle Schandtaten nur um Elisabeths willen getan. Als das nichts hilft, geht er zu Drohungen über. Und auf Elisabeths Aufforderung: „Töte mich!" hat er den Trumpf, daß er den Weg zu ihr wisse „durch andere Herzen". Nun wirft sich die Unglückliche ihm bittend zu Füßen zum Entsetzen der hinzukommenden Mutter. Richard wiederholt auch ihr seine Drohung und geht ab mit der Weisung:

„Ich will befolget sein, eh' noch der Tag vergeht." (854.)

Etwas Hoffnung bringt Stanley mit der Botschaft, daß Richmond im Felde stehe. Doch habe auch Richard den Tower mit der Drohung verlassen, er wolle des Feindes Haupt zur Morgengabe bringen. Und so weiß er denn keinen Rat, als daß die Prinzessin sich willfährig zeigen möge, um Richards Wut zu „vertagen". Allein es ist zu spät.

Akt IV. Denn Richard fürchtet, der Pöbel, der zu Richmond hält, könnte die Prinzen befreien. Also ist zu seiner Sicherheit ihr schneller Tod nötig, wozu Tyrel behilflich sein soll. Vor der Prinzessin soll die Tat zunächst verborgen bleiben; nachher, als seine Gattin, mag sie mit der Mutter klagen. Aber beugen sollen sich beide vor ihm. Denn:

„Sie hat der Töchter mehr, es feiert nie mein Schwert,
Sobald man meine Macht nicht tiefgebeugt verehrt." (970)

So ist sein Plan, den er wieder Catesby entwickelt. Als dieser auf Stanleys verdächtige Haltung hinweist, ist auch dessen Tod beschlossen; Catesby soll seine Güter erhalten. Richard em-

[1]) Wir erfahren freilich nichts von seinem Inhalt; er zieht ihn nur aus der Tasche und läßt die Aufschrift lesen.

pfindet wohl etwas wie Gewissensbisse vor der Tat, aber er drängt sie zurück. Tyrel kommt, doch mit der Botschaft, daß Richmond angegriffen habe, und Richards Truppen weichen. Zornig über solche Nachricht kündigt Richard an, er werde in die Schlacht ziehen, aber erst müßten die Prinzen tot sein. Als Tyrel zögert, bedroht ihn Richard mit dem Degen. Und nun gehen beide mit Dolchen bewaffnet ins Zimmer der Prinzen.

Unterdessen hat Elisabeth eingesehen, daß ihr keine Wahl bleibe. Denn Richard ist imstande, die Prinzen zu morden und ihr wegen ihrer Weigerung die Schuld aufzubürden. So will sie ihm zu Willen sein. Während sie diesen Entschluß der Mutter mitteilt, hört man schreien. Die Frauen eilen in Todesangst an die Kerkertür, doch schon tritt Richard heraus mit blutigem Dolch, den er vergebens zu verbergen sucht. Er selbst hat die furchtbare Tat begangen, da Tyrel nicht dazu fähig war; nicht einmal mehr die Türe vermochte er zu schließen, und so bietet sich denn den Frauen, die sie aufstoßen, zu Richards Wut der entsetzliche Anblick. Doch tröstet sich der Wüterich, daß die Bahn nun frei sei. Aber Catesby kommt mit der Unglücksbotschaft: „Es ist um uns geschehen"; Stanley und sein Bruder Strange seien zum Feinde übergegangen. Dann sollte man Stanleys kleinen Sohn, den Catesby zurückbehalten hat, töten, so lautet Richards Befehl. Mit grausigen Flüchen über sich selbst beschließt er weiter:

„Ich will den langen Weg mit Leichnamen besäen
Und so in Strömen Bluts zur Gruft — zur Hölle gehen." (1214)

Catesby, der noch etwas sagen will, ist das nächste Opfer, das seiner Wut fällt. Sein Dolch durchbohrt ihn; dann eilt er fort zur Schlacht. Tyrel findet den unglücklichen Catesby, der reuig sein Unrecht gesteht mit der Bitte, ihn an einen einsamen Ort zu führen, wo er sterben könne, ohne der Königin noch einmal zu begegnen.

Akt V. In der Schlacht fällt Richard. „Nur morden! morden!" ist der Wunsch seiner Verzweiflung.

„Er stürzte von dem Roß
Vom schwarzen Blut erschöpft, das aus den Wunden floß:
Von unsern Kriegern ward er alsobald umgeben,
In hundert Qualen fühlt' er noch den Rest vom Leben;
Hier lag er, brüllte laut und fluchte, fluchte Gott!
Und war, (die größte Pein für ihn!) des Kriegers Spott." (1517)

So erfahren wir aus Stanleys Munde, der aus der Schlacht zurückkehrend Tyrels Bericht und Rechtfertigung vernimmt, dazu die Nachricht erhält von Catesbys Untergang, der an einem finstern Ort unter Qualen der Verzweiflung den Geist aufgegeben hat.

Als er dann der Königin seinen Bericht erstattet, sagt sie matt: „Dies ist etwas: allein! — und wird ergänzt von der Tochter:

„O daß er dies nicht tat,
Eh' seine Mörderhand dies Blut vergossen hat!" — (1530)

Beide haben keine weiteren Gedanken vor Klage und Trauer. Die Krone, die im Feld gefunden ist, gehört Richmond. So entscheidet die Königin und befiehlt den Helden ihrer Tochter. Sie selbst will noch einmal die Unglücksopfer sehen

„Und dann auf immerdar, in wüsten heil'gen Mauern,
Gott ganz (das) Leben weihn und (ihren) Gram betrauern."

3. Würdigung der Dichtung.

Auch hier eine Alexandriner-Tragödie nach Gottsched'schem Muster mit den „Einheiten", einem „vertrauten Schmeichler" und sonstiger Ausstattung. Shakespeare war Weiße in der Darstellung Richards vorausgegangen; ob Weiße ihn gekannt hat oder nicht, ist fraglich. Er selbst versichert im Vorwort zu seiner Tragödie das letztere, doch Lessing scheint seiner Angabe ironisch gegenüberzustehen: „Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war." Jedenfalls „erinnern" einige seiner Szenen an Shakespeare. „Im 39. Stück der Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens[1]) ist der Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakespeares Richard III. gemacht (I. 2. IV. 5 bis zum Ende des Fluches der Herzogin von York, das Gebet Richmonds aus V, 3, die Anrede der Geister an Richard und sein folgender Monolog). Diese Szenen scheint Weiße allerdings gekannt zu haben", und daraus würden sich denn auch — ohne daß er mit der Gesamtdichtung vertraut gewesen wäre — die erwähnten Anklänge erklären. So gleich zu Anfang der Traum, den Richard uns erzählt. Nun braucht man aber nur diesen Traum mit dem Shakespeareschen zu vergleichen, um den Unterschied zwischen beiden

---

[1]) Angezeigt von Lessing (Hempel) XII. S. 501 u. 514.

Dichtern zu sehen. Dort Erzählung, die von dem Schmeichler abgeschwächt wird, sodaß Richard weiterhin „von edler Mordsucht glühen“ kann; hier Handlung. Die furchtbaren Geister erscheinen mit dem immer wiederholten: „Verzweifl' und stirb!“ sodaß Richard schließlich aus dem Schlafe emporfährt:

„Das Licht brennt blau . . . .[1])
Mein schauerndes Gebein deckt kalter Schweiß“.

Wir glauben es danach Weiße, daß er an Shakespeare kein „Plagium“ begangen habe, verstehen auch Lessings Spott: „Vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen“. Von der überreichen Handlung Shakespeares sodann — 14 Jahre, die der Dichter mit idealer Handhabung der Zeit und des Ortes zusammendrängt auf etwa ein Jahr — die Richard über ein Opfer nach dem andern — Clarence, Gloster, Hastings, Buckingham, die Prinzen und Anna — zum Throne führt, behalten wir hier nur auf einen Tag die Ermordung der Prinzen und Richards Ende. Dort eine Reihe von Greueln und Situationen, wo „aus einzelnen Gedanken ganze Szenen“[2]), „aus einzelnen Szenen ganze Aufzüge“ werden könnten, hier nur das Ende ausgedehnt durch fünf Akte. Im letzten ist unser Interesse schon ganz erloschen, und wir hören die Schauer der Mordtat nur noch einmal deklamieren. Ein „Miniaturbildchen“ ist es gegenüber einem „weitläuftigen Freskogemälde“, um im Lessingschen Bilde zu bleiben, „ein Aermel aus dem Kleid eines Riesen“, der für den Zwerg kein Rock geworden ist. In ein Rührstück verläuft die Tragödie. Doch es handelt sich hier nicht um den Vergleich der äußeren Komposition, auch wenn wir nicht schon im vorigen Stück solcher Aufgabe

---

[1]) Was man für ein Vorzeichen kommenden Unglücks ansah. (Vischer.)

[2]) Gaudig verweist auf die letzten Worte der 1. Szene von IV.

nachgegangen wären, sondern ein ganz anderer Gesichtspunkt tritt in den Vordergrund in

4. Lessings Kritik.

Sie nimmt, soweit sie uns ohne den theoretischen Teil noch interessiert, den Weg, daß nach der Würdigung Weißes Shakespeare im allgemeinen charakterisiert, dann ein prinzipielles Bedenken vom Standpunkte des Aristotelikers gegen den Charakter Richards vorgebracht wird. Also

a) Shakespeare.

Die kühnen Bilder, in denen er der französischen Manier gegenüber gestellt wird, haben wir schon berührt. Es kommt noch folgendes in Betracht.

Shakespeare und Homer! Laokoon und Dramaturgie berühren sich wieder; neben den ewigen Meister des Epos tritt der Meister der Tragödie. Von beiden gilt dasselbe, daß man nämlich eher dem Herkules seine Keule als ihnen einen Vers abringen kann. Den Ausspruch soll Vergil getan haben, als Tadler ihm vorwarfen, daß er das meiste aus Homer genommen habe. Nach Donatus (Vita Vergilii) antwortete er: Cur non illi quoque eadem furta tentarent? Verum intellecturos facilius esse Herculi clavam quam Homero versum surripere. „Es läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares!“ Es genügt an eine der bekanntesten Stellen zu erinnern, die zum Schlagwort geworden ist. Shakespeare findet in seiner Quelle, daß Richard im heißen Schlachtgetümmel ausruft: „Ein Pferd, ein Pferd! — ein neues Pferd!“ Er gibt es wieder in seiner Weise: „Ein Pferd, ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!“ und — ein erschütterndes Beispiel tragischer Ironie ist fertig. Das Königreich, die Krone, deretwegen

Richard durch Blut gewatet ist, sie ist ihm jetzt feil für — ein Pferd, und nur, um den letzten Verzweiflungskampf noch etwas länger führen zu können. — „Wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen!"

Das Weitere aber ist nicht so einfach und muß befremden. „Shakespeare soll dem Dichter das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist." Danach gibt er also ebenso wie die Photographie momentane Wirklichkeitsbilder. Wir sehen zunächst davon ab, daß dem nicht so ist, sondern daß „seine großen Tragödien das Menschliche, um im Bilde zu bleiben, mit bedeutender Vergrößerung darstellen" — und beachten das Folgende. Der Künstler „sehe fleißig hinein ... aber er borge nichts daraus". Warum nicht? Wir hörten es eben, weil jede Schönheit durch Shakespeare charakterisiert ist, also — ist er nicht unmittelbare Natur. Hier liegt ein offenbarer Widerspruch vor. Beide Gedanken sind in der Eile der Berichterstattung nicht bis auf ihre Konsequenzen durchgedacht, und wir müssen im kleinen den Vorbehalt in Anspruch nehmen, den der Verfasser der ganzen Theaterschrift gegenüber macht: „Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen" (H. D. 95 Ende).

Nun zu

b) Richards Charakter.

Richard wird bezweifelt vom historischen Standpunkt, sein poetischer Charakter wird verworfen, der Schluß der Tragödie als unbefriedigend bemängelt, endlich das Urteil des Publikums kritisiert, das ihn für interessant hält.

„Richard III., so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage: Die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich."

Die Ueberlieferung besagt: „Richard wurde mit Zähnen geboren, häßlich, seine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn und Neid waren seinem Gemüte, ein rascher scharfer Witz seinem Geiste eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um sich unstete Freundschaften zu machen; um sich die Mittel dazu zu schaffen, ein Räuber, der Mittel gebrauchte, die ihm stete Feindschaften zuzogen. Geheimnisvoll, ein tiefer Heuchler, demütig von Aussehen, war er zugleich anmaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig sogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küssend, wenn er zu töten dachte, grausam nicht immer aus bösem Willen, aber aus Politik. Wenn seine Sicherheit und sein Ehrgeiz im Spiele war, schonte er nicht Freund und Feind." (Gervinus, Shakespeare). Kannte Lessing diesen Bericht — wir wissen es nicht — dann mußte sich sein Zweifel auch auf ihn erstrecken. Lassen wir ihn gelten, so kommt er der Darstellung beider Dichter zu gute. Weiße zeichnet Richard als grausam aus Politik.

Sodann der Charakter Richards. „Aristoteles, sagt Lessing, würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es auch nur mit seinen Gründen zu werden wüßte." Die Gründe haben wir kennen gelernt. Richard kann Schrecken, Entsetzen, Schauder über Greuel, die mit Lust begangen werden, erregen. Das aber sind alles Dinge, welche die aristotelischen Regeln nicht verlangen, sie wollen Mitleid und Furcht. Mitleid mit Richard als mit unsersgleichen können wir nicht empfinden, denn er ist ein „abscheulicher Kerl", „ein eingefleischter Teufel, indem wir . . . keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden". Dann aber empfinden

wir auch keine Furcht, daß uns sein Schicksal treffen könnte.

Dem entspricht Lessings Urteil über die Strafe und das Unglück, das ihn trifft. „Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheiten empfunden? . . . Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis“. Was Lessing hier verlangt, ist poetische Gerechtigkeit in dem Sinne, daß eine Proportion, ein „adäquates Verhältnis zwischen Schuld und Sühne“ besteht.

Wie müssen wir es bedauern, daß Lessing hier die englische Tragödie nicht zur Hand nahm, denn diese ganze Kritik trifft auch den britischen Meister. Ja, vielleicht in noch höherem Maße; denn, wenn für die Güte des Charakters die Proäresis[1]) maßgebend ist, so tritt uns sein Richard entgegen mit der Ankündigung:

„Ich bin gewillt ein Bösewicht zu werden.“

Er übertrifft Franz Moor und Jago. Und eben dieser sein Vorsatz spottet auch des Lessingschen Wortes: „Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.“ (H. D. 30, g. E.). Corneille, dem die Kritik gilt, könnte sich auf Shakespeare berufen.

Ebenso fehlt bei Shakespeare in Lessings Sinne die poetische Gerechtigkeit. Auch sein Richard stirbt als Held.

---

[1]) Vgl. oben S. 32 A.

Fünf fallen unter seinen Streichen, ehe er selbst erliegt. Er erregt unsere Bewunderung wie Macbeth, der, als alles verloren, noch trotzig darauf besteht:

„Den Harnisch auf dem Rücken will ich enden.“

Auch seinem Ende gilt Lessings Ausstellung: „Nein! das ist gar nichts!“

Wenn weiterhin bei dem englischen Dichter auch sonst die ganze Umgebung Richards korrupt und morbid, alles mehr oder weniger gegenseitigen Flüchen[1]) verfallen ist, so sind doch auch seine Prinzen „wehrlos in den Klauen der Bestie“. Auch sie gehen „ganz unschuldig“ unter. Und so würde auch auf Shakespeare der Tadel fallen, „die verwirrenden Beispiele (sc. der Geschichte) solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse in seinen Zirkel mit verflochten und geflissentlich unseren Schauder erregt zu haben.“

Wie also? Fällt auch Shakespeare dem Aristoteles? Wir nehmen Lessings Frage auf: „Müssen denn die Zuschauer notwendig nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt werden?“ und unterschreiben, was folgt: „Auch das Ungeheure in den Verbrechen partizipiert von (!) den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.“

Auf dieser abweichenden Basis können wir Shakespeare verstehen. Richard, der bei Weiße ein ganz unvermittelt auftretender Nero[2]) ist, wird bei dem Briten als „gewaltige, aber auch feurige und kühne Cäsarennatur“ dargestellt. Dann tritt die „Frivolität des Bösen“ hinzu.[3]) Die schlaffe Zeit behagt dem Krieger nicht, und bei seiner Mißgestalt treibt ihn ein gewisses Rachegefühl, der stiefmütterlichen Natur zum Hohn, gegen sich selbst. So tritt er vor uns mit seinem furchtbaren Entschluß zum Bösewicht. Die ungeheure Aufgabe, die er sich stellt, beschäftigt uns durchaus, und wir sind gespannt, ob sie ihm gelingt. Er watet durch Blut und schreitet

---

[1]) Vgl. Vischer 5, S. 341 ff.
[2]) Vgl. V. 162. O hätt' es (sc. das Volk) nur ein Haupt! —
[3]) Heinrich VI. [3].

über Leichen und — mit Genugtuung sehen wir ihn scheitern. „Der starke Hammer des Schicksals sprengt endlich die Türe, die er in seinem Gewissen so lange zugedrückt hat“ (Vischer). Nach dem entsetzlichen Traum vollzieht er das Selbstgericht (V. 3):

„Ich muß verzweifeln. — Kein Geschöpfe liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen;
Ja, warum sollten's andre? Find ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.“

Er fällt als Held, aber — mit geschlagenem Gewissen. Und das erhebt uns. Hier sagen wir nicht mehr. „Nein! das ist gar nichts“, sondern — das ist sehr viel, das ist alles. Hier waltet ein ewiges Schicksal. Als „giftigste Blüte“ eines greuelvollen Zeitalters muß „der Bluthund“ in höherer Hand dazu dienen, mit eisernem Besen zu kehren und eine bessere Zeit vorzubereiten.

Auf diesem Boden fällt auch die weitere Kritik. Wir empfinden — so schrecklich der Untergang der Prinzen auch ist — kein „Murren gegen die Vorsehung“, weil — unser Interesse bei dem Helden ist. Desdemona und Gretchen, Clärchen und Thekla, Max Piccolomini und Appiani, sie alle sind unschuldig, sie fallen als sekundäre Personen. Wo „der tiefe, der donnernde Fall“ geschieht, da werden auch schuldlose Opfer mitgerissen. — Aber das alles ist nicht im Sinne des Aristoteles; wir brechen ab.

Denn es ist nicht unsere Aufgabe, der Dichtung Shakespeares in ihrer ganzen Bedeutung gerecht zu werden. Wir hatten nur zu zeigen, daß sie von Lessings Kritik mitgetroffen wird, also — vom aristotelischen Standpunkt — auch „eine Tragödie“ ist, „die ihres Zweckes verfehlt.“

Denn darauf läuft die Kritik an Weißes Richard hinaus, indem Lessing sich mit dem Geschmack des Publikums auseinandersetzt. Weißes Richard gilt für ein „interessantes Stück.“ Nun ja! Er mag ein dramatisches „Gedicht“ sein, er mag andere Schönheiten haben als die der Tragödie; ja

er hat sogar welche, „die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen“ — dennoch können wir nicht damit zufrieden sein. Denn er hat die nicht, die ihm „vermöge der Gattung“ zukommen. Er ist für die Bühne bestimmt, und man braucht nicht zu dramatisieren, wenn die Wirkungen des Werks „durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären.“

Also Shakespeares Richard eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. War sich Lessing dieser Konsequenz bewußt? Bereits im Laokoon (XXIII K.) erwähnt er die Dichtung und urteilt über Richards Monolog zu Anfang des Stücks: „Ich höre einen Teufel und sehe einen Teufel in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.“ Hier (H. D. 73,14) deutet er seine Meinung wenigstens an: „Ich würde Shakespeares Dichtung wenigstens nachher (d. h. nach Vollendung des eigenen Werks) als einen Spiegel benutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre.“ Was heißt das? Erscheint als Spiegel Shakespeares Werk ohne Fehler? Man vermißt dann den Beweis. Oder sieht der Dichter die Flecken seines eigenen Werkes jetzt deutlich fehlerhaft in Shakespeares Fresko-Vergrößerung? Nach dem ganzen Zusammenhange scheint nur die letztere Auffassung möglich. Also gilt Lessings Kritik bewußtermaßen auch Shakespeare, auch dieser besteht — allerdings an gewagtester Stelle — die aristotelische Probe nicht.

III.

Voltaire.

François Marie Arouet — erst seit 1718 nahm er den Namen Voltaire an — wurde in der Nähe von Paris 1694 geboren. Außerordentlich begabt entwickelte er früh Hang zur Satire und Freidenkerei im Jesuiten-Collège Louis le Grand. In die vornehme und schöngeistige Gesellschaft eingeführt, bewarb er sich erst achtzehnjährig um den Dichterpreis der französischen Akademie. Drei Jahre später kam er in die Bastille, weil man ihn für den Verfasser eines gegen den Hof gerichteten Pamphlets hielt. Hier schrieb er Bruchstücke der Henriade und vollendete den Oedipe. Noch einmal wegen Streits mit einem adligen Herrn kam er dorthin und mußte Frankreich verlassen. Drei Jahre blieb er in England und erhielt dort reiche Anregung durch Shakespeare. Die Histoire de Charles XII. steigerte seinen Ruhm, aber durch seine Lettres philosophiques setzte er sich neuen Angriffen aus. Auf Schloß Cirey fand er Zuflucht bei der Marquise de Chatelet (seiner „Urania" H. D. 36). Dort schrieb er seine Dramen Alzire, Mahomet und Merope. Er erlangte weiterhin die Gunst der Pompadour und Ludwigs XV. und wurde in die Académie Française aufgenommen. Aber seine Feinde verleideten ihm Frankreich, dazu starb „Urania", und so kam er zu Friedrich dem Großen. Nur kurze Zeit dauerte die Freundschaft mit dem Könige, um dann mit einem Bruch in schlimmster Form zu schließen. Seit 1758 lebte er als „Philosoph von Ferney" bei Genf, wo er ein reiches geistiges Leben entfaltete und auf den verschiedensten Gebieten als Schriftsteller wirkte. 1778 wollte

er Paris wiedersehen, wurde dort auch enthusiastisch aufgenommen, aber der Anstrengung und Aufregung erlag der 84jährige Greis und starb zu Paris. (Nach C.) — Daß und wie in Deutschland Lessing mit ihm in Berührung kam, haben wir oben erwähnt (S. 4).

Auf dramatischem Gebiet betrachtet sich Voltaire als Fortsetzer von Racine und Corneille und verteidigt die französische Regelmäßigkeit.

Er wird in der Dramaturgie „von allen Franzosen am häufigsten und am schärfsten beurteilt, und es wird an ihm als Dichter, als Kritiker und als Charakter von Lessing „„bald mit dem ganzen Gewicht sittlicher Würde, bald mit der schneidenden Schärfe seines großen Verstandes, bald mit dem versengenden Feuer des Witzes die unbarmherzigste Kritik geübt““ (D. G.). „Ursache davon ist, daß Voltaire bei seinen in der Dramaturgie aufgedeckten Schwächen: Eitelkeit, Leichtfertigkeit, Unwahrheit, ein maßloses Selbstbewußtsein und Selbstüberhebung besaß, welche Eigenschaften Lessings trotz seiner Ueberlegenheit immer bescheidenen Sinn verletzen mußten; daß durch Voltaires, des in den höheren Kreisen Deutschlands fast vergötterten Repräsentanten des Franzosentums, Bloßstellung dieser selbst am wirksamsten bekämpft werden konnte; möglicher Weise auch die Nachwirkung persönlicher Erlebnisse Lessings“ (Schmitz).

Indessen fehlt auch die Anerkennung nicht. „Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke (sc. bei Bekehrungen) auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire“ (H. D. 2, 1). Er ist „ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille“[1]) (H. D. 24, 2). Verschiedene seiner Anmerkungen (zum Essex des Banks) „sind ebenso richtig als scharfsinnig“ (H. D. 24,7).

---

[1]) Thomas C., der weniger begabte, aber auch bescheidenere Rival seines Bruders Pierre, hat 42 Dramen geschrieben, welche vielfach Beifall fanden (C.). Sein Le Comte d'Essex wird in dem angezogenen Stück der H. D. kritisiert.

In seiner „Frau, die recht hat“ zeigt er sich anderen Lustspieldichtern gegenüber zwar in „Schlafrock und Nachtmütze“, aber als „großer Mann“ (H. D. 83, 5).

Außer der Merope, die als Voltaires Meisterwerk in der Regelmäßigkeit gilt, hat Lessing noch seine Zaïre und Semiramis eingehender gewürdigt. Auf die erstere haben wir oben schon (S. 23) Bezug genommen, jetzt beschäftigen uns nur noch die beiden letzteren.

1. Zaïre.[1])

Die Kritik gibt uns, soweit wir sie verfolgen, literarische Notizen über die Geschichte des Stücks, weist auf ihre Nachahmungen hin und auf das Original (!) bei Shakespeare.

a) Die Nachrichten und Nachahmungen.

„Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei.“ Dieses Urteil schließt sich an Corneille an, dessen Worte oben zitiert sind (S. 21 A.). Wenn Voltaire gleichwohl den Damen die Konzession machte mit seiner Zaïre, so zeigt er sich dem Fortschritt nicht abgeneigt.[2]) Und wenn man weiterhin das Stück ein „christliches Trauerspiel“ genannt hat, so zeigt sich der Dichter auch frei von dem an Cronegk gerügten Fehler, daß er Christen und Heiden wie weiß und schwarz einander gegenüberstellt.

„Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaïre diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug.“ Lessing entgegnet: „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen,

---

[1]) H. D. 15, 1—7. 16, 3—5.

[1]) Auch die tot „in die Koulissen fallende“ (V. 9) Zaïre ist ein Fortschritt gegenüber der Bienséance.

und das ist Romeo und Juliet vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird!" Diese Ausstellung läßt zu wünschen. „Der meisterhaften dramatischen Psychologie Shakespeares stellt er durchaus schief den Stil des französischen Stückes gegenüber."[1])

Von Nachahmungen des französischen Werkes wird erstens die des Grafen Gozzi[2]) hervorgehoben. Es ist eigentlich eine Uebersetzung ins Italienische, bei der die „zärtlichen Klagen" durch die Sprache an „Rührung" viel gewinnen, nur daß Gozzi aus eigner Erfindung den Türken zu langatmig sterben läßt, nicht zum Vorteil des Werks. Aber, was er zu viel hat, haben die Deutschen zu wenig. „Kaum hat Orosman gesagt: „Verehret und gerochen"; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen." Ebenso unrecht gegen den Dichter. „Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen, recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen." Das gilt auch für manche Shakespeareaufführung. „Nur das Eingehen auf rohe Schaulust und tiefe Barbarei des Geschmacks kann die Schlußszenen streichen, wo sich die Idee wie mit Adlerflügeln über

---

[1]) Kettner a. a. O. S. 288. Ebenda der Hinweis, daß die Wirkung der Sprache im angezogenen Jugenddrama Shakespeares wesentlich auf ihrer Lyrik beruht, „und diese Lyrik ist unbeschadet ihres Zaubers nicht nur stark stilisiert, sondern nicht frei von Manier".

[2]) Gasparo Gozzi, „geb. 1713 zu Venedig, gest. zu Padua 1786, ein namhafter Schriftsteller, Kritiker und Dichter, leitete eine zeitlang das Theater San-Angelo und lebte dann ganz seiner umfassenden literarischen Tätigkeit". (C.)

den Trümmern des gescheiterten Menschendaseins erhebt." Es gilt endlich auch für die Schlußszene der Emilia Galotti, die man sehr mit Unrecht als nicht mehr zur Handlung gehörig beanstandet hat.[1])

Sodann der Holländer Duim,[2]) der soviel an Voltaires Tragödie auszusetzen fand, daß er es für etwas kleines hielt eine bessere zu machen. „Er machte auch wirklich eine — andere.[3])

Duims kritische Bemerkungen dagegen läßt Lessing gelten. Wir kommen auf sie bei der Hauptsache, dem Vergleich zwischen Voltaire und Shakespeare, zu dem wir nunmehr übergehen.

b) Zaïre[4]) und Othello.

α) Die Dichtungen.[5])

Othello.

1) Othello, der Mohr, ein vielbewährter Feldherr der Republik Venedig in den Kämpfen gegen die Türken, hat durch die Erzählung seiner Schicksale und seiner Taten das Herz Desde-

Zaïre.

1. Zaïre ist eine von französischen Eltern stammende, schon im zartesten Kindesalter in die Gefangenschaft des Sultans von Jerusalem, Orosman, geratene und im Serail

---

[1]) Vgl. 18. Bdchn. dies. Sammlung S. 28.

[2]) „Friedrich Duim, wahrscheinlich der Vater des berühmten holländischen Schauspielers Isaak Duim war 1674 in Amsterdam geb. und ist erst nach 1751 gestorben. Er dichtete für die Bühne und war, wie ein holländ. Literarhistoriker sagt, „ein Vielschreiber, von dem man nur hin und wieder ein Werk in die Hand zu nehmen braucht, um zu sehen, wie man nicht dichten soll." Es heißt dann ferner von ihm, daß er einen so großen Dünkel besaß, daß er die Haltung annahm, „als ob er Voltaire nach der Krone stechen wollte". (C.)

[3]) Die Form des Witzes ähnlich wie oben H. D. 2, 4.

[4]) Uebersetzung in der Sammlung Reclam.

[5]) Die Inhaltsangaben sind von Schilling. Nur die Nebeneinanderstellung und Hervorhebung von Einzelheiten durch den Druck habe ich hinzugefügt.

Othello.

monas, der Tochter des venetianischen Senators Brabantio, gewonnen. Da auf die Einwilligung des Vaters in ihre Vermählung mit Othello nicht zu rechnen ist, entflieht Desdemona und vermählt sich heimlich mit dem Geliebten. Die Kunde hiervon wird Brabantio durch Othellos Fähnrich Jago überbracht. Dieser, anscheinend dem Gebieter ganz ergeben, haßt ihn glühend, weil er seine Beförderung zum Leutnant durch ihn hintertrieben wähnt. — Brabantio erhebt Klage beim Herzog; doch da Desdemona ihre Flucht für freiwillig erklärt, die Vermählung vollzogen ist, und überdies ein neuer Anschlag der Türken auf Cypern Othellos Feldherrndienste dringend erheischt, so muß der Vater sich in das Unvermeidliche fügen. — Desdemona soll ihrem Gatten unter dem Schutze Jagos und der Ehefrau desselben, Emilia, alsbald nach Cypern folgen.

2. Cassio, Othellos Leutnant, ein edler Veroneser, meldet dem Gouverneur von Cypern die Vernichtung der türkischen Flotte durch Othello. Desdemona befindet sich bereits auf Cypern und wird alsbald von Othello freudig begrüßt. — Mittlerweile hat Jago einen früheren Verehrer Desdemonas, Rodrigo, durch trügerische Hoffnungen bezüglich der einstigen Geliebten

Zaïre.

desselben ohne Kenntnis von ihrer Herkunft aufgewachsene Sklavin. Durch ihre Schönheit gefesselt, hat Orosman eine glühende Leidenschaft zu ihr gefaßt und will sie zu seiner Gemahlin erheben. Sie erwidert seine Leidenschaft und ist bereit, förmlich zu dem Glauben des Geliebten überzutreten, wie sehr auch ihre Mitsklavin, Fatime, ihr ins Gewissen redet. — Da erscheint Nerestan, ein französischer Ritter, der, bei Damaskus in die Hände Orosmans gefallen, von ihm gegen das Versprechen, das Lösegeld für zehn christliche Gefangene aufzubringen, entlassen worden ist. Er überbringt es jetzt; auch Fatime und Zaïre sollen frei werden; er selber will wieder in die Gefangenschaft des Sultans zurückkehren. Orosman erklärt, ihm nicht nur das Lösegeld zu erlassen, sondern ihm selber und hundert christlichen Gefangenen die Freiheit wiederzugeben; nur sollen Lusignan, der unglückliche frühere König von Jerusalem, und Zaïre zurückbleiben.

2. Zaïre hat durch ihre Bitten alle politischen Bedenken Orosmans bezüglich der Freigebung Lusignans zu besiegen gewußt. Der greise König ist frei und steigt im Beisein Zaïrens und Nerestans aus seinem unterirdischen Kerker hervor. An einer Narbe Nerestans, an einem Kreuz, das Zaïre am Halse trägt, erkennt er sie als seine Kinder. Zaïre läßt sich durch den Vater

Othello.

nach Cypern gelockt. In Wirklichkeit denkt Jago sich Rodrigos zur Vernichtung des statt seiner zum Leutnant beförderten Cassio zu bedienen. Letzterer ist von früher her der Vertraute Othellos und Desdemonas, deren Liebesverkehr er in Venedig gefördert hat. Jetzt will Jago sich Cassios bedienen, um Othellos Eifersucht zu wecken; zugleich will er Rodrigo gegen Cassio hetzen. Letzteres gelingt ihm bald; bei einem Gelage geraten Rodrigo und Cassio in Streit, und der vermittelnde Gouverneur wird dabei von dem trunkenen Cassio verwundet. Othello muß, obwohl schweren Herzens, Cassio aus seiner Stellung entlassen, und nun erteilt Jago dem Cassio den Rat, Desdemona um ihre Verwendung zu seinen Gunsten bei Othello zu bitten.

3. Desdemona gewährt Cassio eine Unterredung im Beisein der Emilia, der Gattin Jagos. Dieser führt absichtlich Othello herzu, und bei seinem Erscheinen entfernt sich Cassio schleunig, um ein Zusammentreffen mit seinem erzürnten Feldherrn zu vermeiden. Jago weiß das Entweichen Cassios im schlimmen Sinne zu deuten, und Desdemonas warme Verwendung für Cassio weckt vollends den Argwohn und die Eifersucht Othellos. Noch schwankt Othello; da läßt Jago durch Emilia der Desdemona ein gesticktes Taschentuch, ein Geschenk Othellos, entwenden und schafft es in Cassios Zimmer. Gleich

Zaïre.

bestimmen, ohne Vorwissen Orosmans demnächst die Christentaufe zu empfangen.

3. Orosman hat Zaïre eine letzte Zusammenkunft mit Nerestan bewilligt; auf diese soll sofort die Vermählungsfeier folgen. Nerestan beschwört die Schwester, von der Verbindung mit dem Ungläubigen zurückzutreten. Dieses Ansinnen weist sie zurück, erklärt sich jedoch nochmals zum Empfang der Taufe bereit und will zu diesem Beruf Orosman um einen Aufschub der Vermählung bitten. Dann soll am nächsten Tage ein Priester in Nerestans Gegenwart den Taufakt vollziehen. Als Zaïre Orosman ihre Bitte vorträgt, jede Begründung derselben aber verweigert, gerät

Othello.

darauf erwähnt er Othello gegenüber, er habe das Taschentuch bei Cassio gesehen; auch habe er Cassio im Schlafe Liebesworte an Desdemona richten hören.

4. Um Othello den letzten Zweifel zu benehmen, läßt Jago ihn Zeuge einer Unterredung Cassios mit einer jungen Venetianerin sein, die, in Cassio verliebt, ihm nach Cypern gefolgt ist. Cassio bittet sie, ihm die Stickerei *eines Tuches*, das in seinem Zimmer gefunden, abzuzeichnen. Jetzt ist Othello von der Schuld Desdemonas und dem Verrat Cassios überzeugt. — Gleichzeitig verfolgt Jago seinen Racheplan gegen Cassio unter Beihilfe Rodrigos weiter. Er redet letzterem ein, Othello gedenke demnächst mit Desdemona in seine Heimat, ins Mohrenland, zu gehen. Dann werde Cassio in seinen Oberbefehl treten; nur durch die rasche Beseitigung Cassios könne der dann unentbehrliche Othello und mit ihm Desdemona zurückgehalten werden.

5. Rodrigo lauert Cassio auf,

Zaïre.

dieser in die höchste Bestürzung und gewährt zwar schließlich ihre Bitte, beschließt aber nach längerem inneren Kampf, sich von Zaïre zurückzuziehen, da es seiner unwürdig sei, sich länger den Launen eines Weibes zu fügen.

4. Zaïre will sich dem Sultan entdecken, wird aber durch Fatime daran verhindert. Da erscheint Orosman, um nun doch schließlich Aufklärung zu verlangen. Zaïre versichert ihn ihrer vollsten Liebe und Hingebung: morgen solle er alles erfahren. Orosman, von neuem der Liebe Zaïrens vertrauend, gibt sich zufrieden. — Gleich darauf überbringt ihm ein Palastbeamter *einen Brief*, den er einem Sklaven abgenommen. Dieser Brief, der mit den Worten „Teure Zaïre" beginnt, verlangt eine geheime Zusammenkunft. Nun hält Orosman sich wirklich für verraten. Zaïre liebt einen anderen; aber sollte nicht doch eine andere Möglichkeit vorliegen? Kann der Briefsteller nicht Zaïre lieben, ohne daß sie seine Liebe erwidert? In einer abermaligen Unterredung mit Zaïre, worin er ihr Straflosigkeit zusichert, wenn sie ihm nur jetzt noch ihren Verrat zugesteht, gelangt Orosman zwar nicht mehr zum vollen Glauben an ihre Unschuld, doch wird er wieder aufs neue schwankend. Er gibt Befehl, falls Nerestan sich im Palaste blicken lasse, ihn sofort zu ergreifen und vor ihn zu führen.

5. Orosman läßt den abge-

Othello.

wird aber im Kampfe mit ihm selbst verwundet. Darauf tötet Jago Rodrigo, den er jetzt für seine Zwecke nicht mehr braucht, und will auch Cassio morden, den er aber nur verwundet. — Nun folgt die furchtbare Szene der Ermordung Desdemonas durch den vor Eifersucht rasenden Othello. Unmittelbar darauf erscheint Emilia; ihr Schreckensruf zieht Jago, den Gouverneur und andere herbei, und jetzt kommt alles an den Tag. Als Emilia berichtet, sie habe auf Jagos Befehl der Desdemona das Tuch stehlen müssen, ersticht dieser, der sein Spiel verloren sieht, sein Weib. Jago wird dem Gericht überliefert, Othello gibt sich selbst den Tod.

Zaïre.

fangenen Brief durch einen Sklaven Zaïre zustellen. Diese, in dem Wahn, der Sklave sei von Nerestan zu ihr geschickt, läßt ihrem Bruder durch ihn sagen, sie würde in kurzer Zeit in Fatimens Begleitung zu ihm kommen. Als der Sklave dies dem Sultan berichtet, zweifelt er nicht länger an der vollen Schuld Zaïrens. Da erscheint diese schon, um Nerestan mit dem Priester zu empfangen — Orosman stürzt vor und stößt ihr den Dolch in die Brust. — Von dem herzutretenden Nerestan erfährt der Sultan, daß Zaïre seine Schwester ist. — Nachdem Orosman befohlen, alle christlichen Gefangenen in Freiheit zu setzen, gibt er sich selbst den Tod.

β) Ergebnis des Vergleichs und Lessings Kritik.

„Die äußeren Handlungen, zu denen die Leidenschaft dort Othello, hier Orosman fortreißt, sind dieselben: Ermordung der Geliebten, dann Selbstmord. In beiden Tragödien ist diejenige, welche die Leidenschaft weckt, schuldlos; vollständig schuldlos ist auch in beiden Tragödien derjenige, auf den der Verdacht des . . . Helden, er habe die Geliebte zur Untreue verführt, sich lenkt — dort Cassio, hier Nerestan. In beiden Tragödien wird der Argwohn durch dasselbe Motiv geweckt: Zusammenkunft der Geliebten mit einem Manne. Sogar die Verteilung der wichtigsten Momente auf die einzelnen Akte ist dieselbe: die den Argwohn weckende Zusammenkunft fällt in beiden Stücken in den dritten Akt; ein äußerer Gegenstand, ein corpus delicti, das den erweckten Verdacht verstärkt, dort ein Tuch, hier ein Brief, kommt in beiden

Tragödien im vierten Akte zur Verwendung." Weiter „Desdemona und Zaïre, die Italienerin und die Französin, den beiden ältesten abendländischen Kulturstaaten angehörend, widmen, alle Bande der Nationalität, der Familie, der Religion zerreißend, ihren ganzen Schatz an Liebe vorbehaltlos, die eine dem wilden afrikanischen Krieger, die andere dem asiatischen Despoten." (Schilling.) —

Hiernach ist klar, daß Othello für Voltaire vorbildlich gewesen ist und ihm sehr viele Anregung gegeben hat. Aber Lessing geht weiter. „Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen." In etwas gemilderter Form noch dasselbe Urteil wie im 17. Literaturbrief: „Und die Zaïre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnt worden!"

„Nicht ebenderselbe Stoff", sagt Aristoteles, „sondern ebendieselbe Verwickelung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind." (H. D. 50, 3). Wie steht es dann?

Zunächst ist das Verhältnis zwischen den Liebenden umgekehrt. Othello ist der Empfangende, Desdemona die Gebende — Orosman hingegen der Spender, Zaïre die Nehmende.

Othello hat Desdemona gewonnen, weil sie den Erzählungen seiner Abenteuer andächtig lauschte, mit „einer Welt von Seufzern" seine Worte begleitete. Sie selbst kommt ihm entgegen, sonst hätte er nimmer um sie zu werben gewagt.[1]) Denn er hat eine Zeit hinter sich, die er selbst das

[1]) „Sie wünschte, daß sie's nicht gehört; doch wünschte sie,
Der Himmel habe sie als solchen Mann
Geschaffen, und sie dankte mir und bat mich,
Wenn je ein Freund von mir sie lieben sollte,
Ich mög' ihn die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich." (I. 3.)

„Chaos“ nennt, dessen nur mögliche Wiederkehr ihn entsetzt. Was ist es anders als unausgesetzt die bittere Empfindung, daß all' seine Verdienste den Makel seiner Abstammung, die fremde Rasse nicht tilgen konnten. Und nun in reifen Jahren im Besitz wunderbarer jugendlicher Schönheit! Desdemona teilte das Urteil der Welt nicht, darauf beruht seine tiefe Liebe; das Chaos kehrt wieder, wenn er sie zu den andern werfen muß. Ohne Vorwissen des Vaters und gegen den Willen der Ihrigen hat der Mohr Desdemona gewonnen; die Warnung des verlassenen Vaters folgte ihm:

„Sei wachsam, Mohr, hast Augen du zu sehn:
Den Vater trog sie, so mag dir's geschehn.“ (I. 3.)

Hier liegt ein gewaltiger Stoff zu Mißtrauen und Eifersucht im Verborgenen, dem nur der zündende Funke fehlt.

Orosman dagegen, der Sultan, wird gefesselt von den „schönen Augen“ einer Sklavin; er erhebt sie und will ihr zu Liebe absehen von morgenländischer Sitte; sie soll einzig seine Gemahlin sein. So glaubt er zugleich seinem Stolz und seiner Herrscherpflicht zu genügen, indem er sich vor der Verweichlichung durch „feige Liebesfreuden“ schützt. Er haßt die Sitten des Morgenlands und will nicht

„von den Scheusaln Asiens,
Sultanlicher Serails ehrlosen Wächtern
Und eines Herrschers Lüsten eklen Sklaven,
Der Gattin Tugend hüten lassen“. (I, 2).

Dazu hat er keinen Grund neidisch auf andere zu sein, denn auch er ist jung und besitzt alle Vorzüge der Gestalt. Wie er selbst nur von Liebe bewegt wird, so will er auch von Zaïre nicht Dankbarkeit für Wohltat, sondern nur „gleicher Liebe Glut“. — Man muß sagen, wollte der Dichter auf einen Othello hinaus, er hätte mit Kunst alles getan, sich von vornherein die Aufgabe zu erschweren.

Freilich ist Orosman in dieser Zeichnung eine Ausnahmefigur geworden, ein Uebersultan, der „den Türken nur

tragieret."[1]) Doch das ist ein Vorwurf, der sich wieder gegen den französischen Geschmack richtet, nicht gegen den Dichter allein. Voltaire hat sogar noch ein übriges getan; er hat die Ausnahme motiviert. Denn, so sagt Orosman (III. 1):

„Ich bin nicht aus asiat'schem Blut; inmitten
Der Felsen Tauriens geboren, wahr'
Der Skythen, meiner Ahnen, Stolz und Sitten,
Wie ihre Leidenschaften, Großmut ich."

Also aus dem Vaterlande des weisen Anarcharsis stammt er, in welchem auch ein Thoas zu Hause ist.

An den mit Zündstoff gefüllten Othello tritt Jago heran. Er ist ein Virtuose des Neides, „den nichts mit der Tugend versöhnen kann als ihr Tod", ein Meister der verleumdenden Andeutung, der, um mit Lessing zu reden, das Stück gestaltet zu einem „Lehrbuch der traurigen Raserei", ein Heuchler, der sich dem biederen Othello darstellen kann „als ein Mensch von ungemeiner Ehrlichkeit und Welterfahrung." So weist er auf einen „Verführer" (Cassio) hin, mit dem sich Othello grüblerisch nur zu eigenem Nachteil vergleichen kann, er erinnert hämisch an des Vaters warnendes Wort, er deutet auf die Kunst der Venetianerinnen: „nicht Unterlassen, sondern Geheimhalten." Er weiß endlich die Gelegenheiten zu schaffen, in denen Desdemona, nichts ahnend in ihrer Unschuld von der Leidenschaft des Gatten, seinem Argwohn entgegenarbeitet.[2]) So gleitet Othello auf abschüssiger Bahn zur Roheit gegen seine Frau, zur entsetzlichen Katastrophe. Seine verblendete Raserei will nichts mehr sehen und hören. Umsonst sind die rührenden Bitten des dem Tode geweihten Opfers.

Ganz anders bei Voltaire. Corasmin, der „Vertraute" und „Freund" des Sultans ist kein Jago, sondern ein glatter Höfling, der wenig zu bedeuten hat. Nerestans Benehmen bei der ersten Zusammenkunft mit Zaïre erregt Orosmans Argwohn. Corasmin vermutet Eifersucht. Er

---

[1]) Vgl. H. D. 34, 4.
[2]) Akt 3 u. 4.

wird zurückgewiesen: „Ich bin nicht eifersüchtig". Und wenn doch der argwöhnische Gedanke immer wiederkehrt, so ist Zaïrens rätselhaftes Verhalten allein daran schuld. Sie verschiebt die Hochzeit, sie tröstet Orosman mit der Lösung eines Geheimnisses, sie wendet sich an seine Liebe und Großmut ohne Erklärung, aber mit Erfolg. Orosman weiß es nicht, daß sie in Seelenqualen sich verzehrt, bearbeitet von einem sterbenden Vater, der um ihr Seelenheil bangt, von einem Bruder, der sie an ihre Abstammung von „zwanzig Königen", von ihrer Mitsklavin Fatime, die sie an die Pflichten des „Glaubens" erinnert. Er erblickt nur die „Launen" eines Weibes und legt sich die Frage vor, ob es nicht besser sei für seinen Stolz, bei den Sitten des Morgenlandes zu bleiben. Aber er sucht nie argwöhnisch und blind nach Beweisen gegen Zaïre, sondern hofft bis zuletzt auf das Gegenteil. Alles würde sich gut enden, wenn der verhängnisvolle Brief nicht käme, wenn nicht Zaïre im Dunkel der Nacht die scheinbare Selbstanklage erhöbe:

„Bist du es, Nerestan, du, deß' ich harre?" (V. 9)

die dem Sultan als letzte Besiegelung ihres Verrats erscheint.

So endet Orosman mehr als Opfer unglückseliger Verkettung der Umstände, während Othello eine Beute der Eifersucht wird, des „grüngeäugten Scheusals", zu dem er gewissermaßen prädestiniert ist.

Also die Anlage beider Charaktere ist verschieden, die Eifersucht entspringt aus verschiedenen Motiven, die Katastrophe ist innerlich anders gestaltet — nach Aristoteles-Lessings eigenem angeführten Urteil ist damit Voltaire vom Vorwurf der Kopie freizusprechen.

Mehr haben wir hier nicht zu entscheiden, und der weiteren Kritik können wir beistimmen. „Orosman", sagt Duim, „kömmt Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosman bleibt als ein Laffe

(als eenen lafhartigen) stehen.[1]) Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren, sich deutlicher zu erklären? . . . „Guter Duim", spottet Lessing mit Recht, „wenn sich Zaïre deutlicher erklärt hatte, wo hätten dann die anderen Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen?" Gewiß! eine eingehende Vergleichung der Zaïre mit Othello nach dramatischer Komposition und Charakteristik würde nur zum Nachteile Voltaires ausfallen. Aber, indem sie sich gegen französischen Geschmack und französische Bühne im allgemeinen richtet, würde sie uns nur zu Wiederholungen führen.

Jedoch nicht zu vergessen ist, daß Lessing der Zaïre Wirkung zugesteht. „Hat Corneille, so fragt er im 17. Literaturbrief, ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte als die Zaïre des Voltaire?" In der Dramaturgie hören wir davon nichts, aber die nachwirkende Anregung ist geblieben. Denn im Nathan — abgesehen von anderen verwandten Zügen — „führt Lessing genau wie Voltaire dem Zuschauer an dem Schicksal der Glieder einer Familie vor Augen, wie der religiöse Unterschied, von dem das Heil der Seele abhängen sollte, oft selbst bloß von einem äußeren Zufall abhängt." (Kettner).

2. Semiramis.[2])

a) Die Dichtung.

Ninias, der Sohn des Ninus und der Semiramis, ist in frühester Jugend von seinem Vater in die Fremde geschickt worden; denn dieser fürchtete Nachstellungen von seiner ehrgeizigen Gemahlin. Dort ist Ninias unter dem Namen Arzace herangewachsen und

---

[1]) III. 6. 7.

[2]) Collection complette des Oeuvres de Mr. de Voltaire. I éd. 1757, tome 9. — Zitate und Erklärungen nach der Schulausgabe v. E. v. Sallwürk (Weidmann).

Lies: H. D. 10, 5—12, 5.

hat sich als Feldherr kriegerische Lorbeeren erworben. In der Heimat ist sein Vater von Semiramis unter Beihilfe des angesehenen Prinzen Assur mit Gift beseitigt worden. Die Königin hat ihr Ziel erreicht; sie ist eine glänzende Herrscherin, aber — tief unglücklich geworden. Der hochfahrende Assur ist ihr verhaßt, und der Schatten des Ermordeten verfolgt sie. Da er den Namen des Arzace genannt hat, hofft sie von diesem Rettung und läßt ihn zu sich entbieten, schickt aber auch noch eine Gesandtschaft an das Orakel des Jupiter Ammon mit der Frage, was sie zu ihrer Beruhigung tun könne.

Allen, auch sich selbst, in seiner wahren Eigenschaft unbekannt, kehrt Arzace zurück nach Babylon. Nicht ungern, denn er liebt Azema, eine Prinzessin aus Belus Stamm, die er einst aus Feindeshänden befreit hat, die nun am Hofe lebt und seine Neigung erwidert. Voller Bewunderung für Semiramis und ihre Residenz erfährt er doch gleich von seinem Freunde Mitranes, daß nicht alles in Ordnung sei, die Königin in gedrückter Stimmung häufig das Grabmal des Ninus aufsuche, und Assur unterdes nach Belieben schalte. Zur Bestätigung vernimmt er auch klagende Töne aus dem Grabmal. — Von seinem Pflegevater hat er eine Kiste mitgebracht für den Oberpriester Oroes. Sie wird eröffnet und ergibt Dokumente, die Ninus Schicksal durch Assur bezeugen. Dadurch sicher gemacht, tritt Arzace dem Assur entgegen und bekennt seine Liebe zu Azema. Auf ihre Hand hat auch Assur gehofft, um sich den Thron zu sichern, und wird nun von Rachedurst gegen Arzace erfüllt. Weil auch Azema seinen Bewerbungen fest entgegentritt, denkt er daran, Semiramis zu stürzen.

Inzwischen erhält Semiramis vom Orakel die Weisung, die Klagetöne würden beseitigt werden durch eine neue Vermählung. Sie versammelt die Großen ihres Reiches und erklärt, ihre Wahl sei auf — Arzace gefallen. Da erscheint mitten in der glänzenden Versammlung, von einem Donnerschlag angekündigt, der Geist des Ninus und fordert Arzace, den Thronerben, auf, die an ihm begangene Schuld durch ein Opfer in seinem Grabmale zu sühnen. Von Oroes wird Arzace über das Geheimnis seiner Geburt aufgeklärt, sowie über die Erscheinung des Geistes, der Blutschande verhindern wolle.

Semiramis hingegen setzt sich reuig mit dem Sohne auseinander, bietet sich seiner Rache dar und genehmigt seine Verbindung mit Azema. Arzace bebt vor dem Muttermorde zurück und hofft durch kindliche Liebe und Verehrung den Geist zu versöhnen.

Er will nun das gewünschte Opfer im Grabmale vollziehen. Aber Azema hat gehört, daß Assur mit Bewaffneten daselbst laure, um Arzace aus dem Wege zu räumen. Semiramis begibt sich

voller Aufregung in das Grabmal, um den Sohn zu schützen. Dieser selbst wird von der liebenden Azema umsonst vor Assurs Anschlägen gewarnt. Er begibt sich mutig in das Grabmal, um den Mörder seines Vaters zu töten. Im Dunkel des Gewölbes trifft er — seinen Feind, wie er selbst glaubt — seine Mutter, wie sich in Wirklichkeit herausstellt. Die Sühne ist vollzogen; die sterbende Semiramis segnet den Sohn und seine Braut. Assur wird zur Hinrichtung überwiesen, und durch Arzaces Vermählung mit Azema geht der Orakelspruch in Erfüllung.

Moral: Par ce terrible exemple, apprenez tous, du moins
Que les crimes secrets ont les Dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice.

b) Lessings Kritik.

Der Bericht über die Fabel des Stücks mag zur Orientierung genügen, denn „eine Ueberschau über den ganzen Abschnitt (der über Semiramis handelt) hat zunächst das merkwürdige Ergebnis, daß Lessing, statt die Semiramis als ganzes zu würdigen, nach einer literaturgeschichtlichen Einleitung in die Behandlung einer einzelnen Frage eintritt. Und bei dieser Behandlung setzt sich Lessing in erster Linie nicht mit dem Dichter Voltaire, sondern mit dem Aesthetiker Voltaire auseinander, der seiner Tragödie eine Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne[1]) beigegeben hatte.“ Von dieser Seite berührt sich die Kritik mit Weißes Richard III. Sie verläuft nun so, daß zunächst Mitteilungen „Zur Entstehungsgeschichte der Semiramis“ gebracht werden, dann aber im Hauptteile auf die Erscheinung des Geistes bei Voltaire eingegangen wird, und im Vergleich mit Shakespeare die nötigen Ausstellungen, sowie Lessingsche Kunstanschauungen

---

[1]) Sie ist gerichtet an den Cardinal Querini und zerfällt in 3 Teile:
1. Des tragédies Grecques imitées par quelques opéra Italiens et Français.
2. De la tragédie Française comparée à la tragédie Grecque.
3. De Sémiramis.

beigefügt werden. Diese haben für uns ein besonderes Interesse, weil sie nicht ohne Zusammenhang sind mit der Kritik von Cronegks Olint und Sophronia. Wir betrachten demnach

a) die Mitteilungen zur Entstehungsgeschichte.

Voltaires Anmaßung wird zurückgewiesen. „Von uns Franzosen“, sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabener, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können —“ Vergleicht man die einschlägigen Stellen der Dissertation[1]), so ergibt sich, daß die Zitate, frei herausgegriffen aus Voltaires zweiter Abhandlung, durch Lessings höhnende Wiederholung: „Von uns hätten sie lernen können“[2]) miteinander verbunden sind. Auf das ironische: „O freilich, was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen!“ folgt dann der Bescheid „des Ausländers, der die Alten auch ein wenig gelesen hat“. Danach sind diese vermeinten „Vorzüge“ nur „Schönheiten, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe.“ Wir erinnern uns an das oben bereits zitierte Urteil: „Nichts ist züchtiger als die simple Natur“, sowie an Laokoon (I. Anfang): „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe.“ Wie weit entfernt

---

[1]) Le choc des passions, ces combats de sentimens opposés, ces discours animés de rivaux et de rivales, ces contestations intéressantes les auraient étonnés .... (S. 14.)

Les Grecs auraient surtout été surpris de cette foule de traits sublimes, qui étincellent de toutes parts dans nos modernes. (S. 15.)

[2]) Les Grecs auraient appris de nos grands Modernes .. (S. 13.)

davon ist die künstliche Größe Voltaires! Lessings scharfes Urteil erklärt sich aus Voltaires Hofmeistern der Alten, zu dem er noch im 3. Teile der Dissertation seine Meinung über Shakespeares Hamlet hinzufügt: „On croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un Sauvage yvre.“ (S. 27).

Aber Voltaires Semiramis „machte in der Geschichte der französischen Bühne gewissermaßen Epoche“. Es geschah dies insofern, als sie Voltaire Veranlassung gab auf Abschaffung der Unsitte zu dringen, die einen Teil der Bühne für die Zuschauer verwendete.[1] „Die Plätze waren teuer“, und „das Publikum, das sich an diesen bevorzugten Plätzen zusammenfand, bestand meistens aus vornehmen jungen Leuten, reichen Theaterfreunden und Gönnern, welche sich viel erlauben durften, oft in das Spiel hineinredeten und recht störend werden konnten“ (Lotheissen).[2] Aehnlich wie es früher schon vorgekommen war, hatte auch die erste Aufführung der Semiramis 1748 sehr darunter zu leiden. Der Schauspieler, der den Geist des Ninus darstellte, konnte sich kaum Platz verschaffen. „Eine der Schildwachen, welche mit geladenen Gewehren auf der Bühne zu stehen hatten, suchte abzuhelfen und rief: „Messieurs, place à l'ombre, s'il vous plaît, place à l'ombre“ (v. Schwarz). Wirkte so der Geist lächerlich, so hatte doch der Dichter durch reichliche Verteilung von Freibillets an Freunde und Verehrer dafür gesorgt, daß das Stück nicht ohne Beifall blieb.

Es gelang ihm, wie wir wissen, die Unsitte abzuschaffen, „aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris“ . . . „In den Provinzen“, so schließt der Dramaturg seine Mitteilungen, „bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zaïren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.“

---

[1]) Vgl. oben S. 20.

[2]) Ebenda (II. S. 386 ff.) der Hinweis, daß auch die Bühnenverhältnisse zur Ausgestaltung der „Einheiten“ mitwirkten

Sein Gesamturteil über die Semiramis faßt Lessing (H. D. 80 fin.) dahin zusammen: „Da ist Pomp und Verzierung[1]) genug, ein Gespenst oben darein; und doch kenne ich nichts Kälteres als seine Semiramis." Zu dem ersten Teil des Satzes erhalten wir hier die Ausführung. „Eine Königin, welche die Stände ihres Reiches versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen." Es sind Voltaires eigene Worte,[2]) die Lessing ironisch verwertet. Und wenn Voltaire nun fortfährt: Sémiramis entrant dans ce mausolée et en sortant expirante, so ergänzt Lessing: „diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen." Der Narr ist Arzace, „insofern er sich trotz Azemas Warnungen in ein dunkles Gewölbe stürzt, in welchem, wie er voraussetzen mußte, Assur mit einer Schar Bewaffneter ihm auflauert." Ungenügend motiviert wie die Katastrophe ist auch manches andere; so die späte Reue der Semiramis über die Mordtat, die Furcht vor Assur, die ihr Schuldbewußtsein übersteigt, u. a.[3]) Solche Schwächen erklären Lessings Wort, das sich auch auf den mangelhaften Bühnenerfolg stützen konnte.

β) Das Gespenst.

Voltaires Gründe zur Rechtfertigung der Geisteserscheinung werden beleuchtet.

Auf das Geschrei, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Toten in den Augen

---

[1]) Verspottet von Piron, einem Gegner Voltaires, in einem Gedicht im Bänkelsängerton. Mitgeteilt bei v. Sallwürk S. 33.

[2]) Vous voyez que c' était une entreprise assez hardie de représenter Sémiramis assemblant les Ordres de l'État pour leur annoncer son mariage; l'ombre de Ninus, sortant de son tombeau, pour prévenir un inceste et pour venger sa mort. (S. 25.)

[3]) Vgl. R. Mahrenholtz: Voltaires Leben und Werke. I. S. 223 f.

einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne", versetzt Voltaire: „Wie? das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsre Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein sie zu erneuern?"

Lessing will zunächst die Religion fern gehalten wissen und entscheidet richtig: „In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen."

Also das Altertum! Gewiß, meint der Kritiker, da man damals an Gespenster glaubte, so hatten die alten Dichter das Recht, sie auftreten zu lassen. Aber darf es deswegen der moderne Dichter? Nein! auch dann nicht, wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurückverlegte. — Das wäre ganz konsequent der Standpunkt, von welchem Lessing Olints „Aberglauben" verwarf. Wir konnten ihn nicht teilen und müssen aus den dort vorgetragenen Gründen auch Vorführung von Geistern in zurückliegenden Zeiten von vornherein zugeben, selbst wenn wir sie für die Gegenwart mißbilligten. Auch dies aber tun wir nicht, und — tut auch Lessing nicht, sondern hält Geistererscheinungen für berechtigt. Also dasselbe Resultat bei ganz verschiedenem Standpunkt? Das ist nur möglich, wenn die Gründe für das beiderseitige Urteil verschieden sind.

Wir können Lessings Ausführungen zunächst zu folgendem Schlußsatz formulieren:

1. Wir glauben an keine Gespenster mehr.
2. Dieses Nichtglauben verhindert die Täuschung (durch den Bühnenvorgang).
3. Ohne Täuschung können wir unmöglich sympathisieren (mit den Personen und Vorgängen).

Also: Da der Dichter beides erreichen will, darf er keine Gespenster auftreten lassen.

Solchem Ergebnis aber widerspricht Lessings poetisches Gefühl. „Dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß", wenn „diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet wäre". Wo liegt also der Fehler, wenn der Schluß falsch ist? In der Voraussetzung, meint Lessing, in der ersten Prämisse. Sie wird von dem Kritiker untersucht; wir folgen ihm, werden uns aber auch mit den andern Sätzen zu befassen haben.

Also: „Wir glauben an keine Gespenster mehr. Heißt das so viel: wir sind endlich in unseren Einsichten so weit gekommen, „daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen könnten?" . . . . „daß also alles, was damit zusammenhängt, auch dem gemeinsten Manne notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß?" Nein! entscheidet Lessing. „Wenn auch die gegenwärtige Art zu denken den Gründer darwider das Uebergewicht gegeben hat . . . so liegt doch der Same an Gespenster zu glauben in uns allen." Sache des Dichters ist es, ihn „zum Keimen zu bringen", mit gewissen Handgriffen"[1]) „den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben." Was sind das für Handgriffe?

Voltaire hat sie nicht, wohl aber Shakespeare, und dieser fast einzig und allein.

„Vor seinem Gespenst im Hamlet[2]) richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Hirn bedecken." Warum? „Es kömmt wirklich aus jener Welt — denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn, und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind." Sehen wir einmal davon ab, daß diese Aus-

---

[1]) „Für Lessing sehr charakteristischer Ausdruck, der an die noch nicht lange vergangene Zeit erinnert, wo man die Kunst für etwas Erlernbares hielt." (Seiler).

[2]) Voltaire beruft sich auf Hamlet (S. 26).

führungen für Shakespeares Bühne nicht passen[1]), so klingen sie doch recht überzeugend, wenn wir etwa an Goethes Erlkönig oder Totentanz denken. Dort: Nacht und Wind, Nebel, dürre Blätter, phantastische Bäume; und hier: Kirchhof, Gräber, Mondschein und Geisterstunde. Erlkönig macht uns grausen, und wir atmen mit dem Türmer auf, als die Glocke ein mächtiges Eins donnert, und unten zerschellt das Gerippe. Aber glauben wir in diesem Augenblick an Gespenster? Stehen uns die Haare zu Berge? Kaum.

Indessen, fügen wir diesen Beispielen noch die schon erwähnten Erscheinungen in Richard III. hinzu, sowie Cäsars (IV. 3.) vor der Schlacht bei Philippi — beides in der geheimnisvollen Stille der Nacht, wo bleibt dann Voltaire, der sein Gespenst am Tage erscheinen läßt? Auch Schiller tut es mit seinem „schwarzen Ritter" in der Jungfrau von Orleans, und es dünkt uns doch wohl ein rechtes Gespenst. —

Jede alte Frau, heißt es weiter, hätte Voltaire sagen können, „daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen". Aber in Festgesellschaft, wenn auch bei Lampenlicht, erscheint Banquos Geist. (Macbeth III. 4).

Und eben diese Erscheinung gibt uns zu denken über den weiteren Vorwurf. „Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomine genommen hätte, so würde er auch von einer anderen Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben

---

[1]) „Lessing schiebt hier naiv den Gedanken an Bühnenwirkungen unter, die sich doch nur auf der geschlossenen Illusionsbühne seiner eigenen Zeit allenfalls erreichen ließen. Dagegen auf der Bühne des Globe-Theaters, wo am hellen Nachmittag, im Freilicht eines offenen Hofes gespielt wurde, wo auf den drei vorderen Seiten rings um die Szene die gentlemen of the stage saßen, war der ihm vorschwebende „Betrug" der Sinne völlig ausgeschlossen" (Kettner). Lessing vergißt, was ihm doch einigermaßen bekannt war. Vgl. oben S. 20. Desgl. den Vorbehalt S. 83.

Furcht und Entsetzen äußern."[1]) Das hat Voltaire versucht, wenn auch unzureichend. „Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel." Dagegen „beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei ist[2]), wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört". Und ebenso, müssen wir hinzufügen, ist es der einzige Macbeth in der ganzen Gesellschaft, der Banquos Geist gewahrt — die andern sehen ihn nicht. Gewiß vermeidet Shakespeare durch diesen „Kunstgriff", daß unsere Aufmerksamkeit von der Hauptperson abgezogen wird. Aber wer ist denn der größere *Realist*? Der Dichter, der in Gesellschaft das Gespenst nur für einen, oder der es für alle sichtbar erscheinen läßt? Ohne Zweifel doch der letztere, und auf Realismus — wir kommen zum zweiten und dritten der angeführten Sätze — will Lessing hinaus.

Denn der Dichter soll in uns *Illusion* erregen, oder, wie es sonst heißt, *ununterbrochenen Betrug*[3]) der Sinne, d. h. wir sollen glauben, daß der dargestellte Vorgang der Wirklichkeit entspricht. Auch hier liegt ein unausgeglichener, weil unbewußter Widerspruch in den Lessingschen Anschauungen vor. Denn aus ebendem Bedürfnis nach Wirklichkeit waren die Einheiten der Zeit und des Ortes hervorgegangen. Der dargestellte Vorgang sollte eben möglichst die Zeit wieder geben, die zu seiner Abwickelung nötig ist, der Ort nicht alle möglichen Anforderungen an den Zuschauer stellen, nicht jetzt ein Palast, jetzt ein Wald sein. „Ursprünglich ist der Verlauf der Vorstellung ununterbrochen gewesen, und die vorgestellte Zeit genau gleich der wirklich verfließen-

---

[1]) „Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab;" . . . Dies szenische Bedenken ist hinfällig, seitdem die Leistungen der „Meininger" vorliegen.

[2]) III. 4. Uebrigens vergißt Lessing I. 1.

[3]) H. D. 84 E. „Ich weiß auch, daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt".

den. So in den ältesten griechischen Aufführungen vor der Begründnng der eigentlichen Tragödie, so in den altitalischen Possenspielen, so auch in den mittelalterlichen Spielen" (Seiler). Das Altertum hat in der Entwickelung seiner Kunst diese Schranken hinsichtlich des Ortes[1]) durchbrochen; auch hinsichtlich der Zeit[2]) ist es geschehen. Lessing läßt es unbemerkt; gegenüber den Franzosen gibt er beides preis, ohne zu sehen, daß er damit auch gegen die Illusion verstößt. Darum läßt er diese selbst als Prinzip nicht fallen.

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eins nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

so schrieb er einem Schauspieler ins Album.

Auch hier hat die Folgezeit anders geurteilt. Schiller verlangt für die Muse Wallensteins „ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel",[3]) weil sie die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstört." Und darum urteilt er:

„Die Kunst soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Denn siegt Natur, so muß die Kunst erbleichen."

Mit Recht, denn volle Natur ist künstlerisch, also auch auf der Bühne nicht möglich, darum eben wurden die „Einheiten" durchbrochen. „Kein Drama kann die Natur — d. i. in diesem Falle das Leben — so wiedergeben, denn es muß ja ein bedeutendes, interessantes Menschenschicksal in höchstens drei Stunden dem Zuschauer vor Augen führen."

---

[1]) So in den Eumeniden und im Aiax, überhaupt überall, wo das Ekkyklema angewendet wurde. E. Bethe: Prolegom. zur Geschichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896. III S. 100 ff.

[2]) „Denn sie lassen während der Chorgesänge weit mehr vorgehen, als nach deren wirklicher Dauer vorgehen könnte: Seereisen, Feldzüge, Schlachten". (Seiler nach Schlegel).

[3]) Man könnte ebenso gut sagen: „des Verses". Nach dieser Seite gibt auch Lessing mit Nathans Jamben die Illusion auf.

Wenn also Shakespeare, wie wir gesehen haben, in seinem Richard Ort und Zeit in idealster Weise handhabt, so kann er es nicht auf wirkliche Illusion abgesehen haben, sondern nur auf theatralische, d. i. „bewußte Selbsttäuschung des Zuschauers“.

Nur diese nicht wirkliche Täuschung aber ist nötig, damit wir uns mit den darstellenden Personen indentifizieren und mit ihnen sympathisieren. Darum hat der Dichter auch keine „Handgriffe“ nötig, um unsern Glauben an Gespenster „in Schwung zu bringen.“ Zu solchem Glauben kommen wir auch durch die dem „Herkommen“ entsprechenden Geister nicht. Wohl aber nehmen wir an Handlung und Personen lebhaften Anteil auch mit Geistererscheinungen. Der „schwarze Ritter“ stört uns gar nicht, denn er befindet sich in der nötigen Umgebung durch die „romantische Tragödie“. Wir sehen dramatisierte Märchen oder Bühnenstücke, in denen Wesen auftreten, die nur Geschöpfe dichterischer Einbildungskraft sind. So Shakespeares Sommernachtstraum, so Hauptmanns Versunkene Glocke.

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

„d. h. innerlich wahrscheinlich und dadurch wirksam“. Auch so „müssen wir im Theater glauben, was er (sc. der Dichter) will“.

Ergebnis: Der von Lessing bekämpfte Satz: „Wir glauben an keine Gespenster mehr“, macht uns gar keine Kopfschmerzen; die beiden folgenden billigen wir nicht; der „Glaube“ ist nicht nötig, und wir sympathisieren ohne Täuschung. Damit fällt die gesamte Ausführung Lessings; sie hat für uns nur noch historisches Interesse. Wertvoll aber ist es, daß er hier rationale Rechtfertigungsgründe, die er dem „Aberglauben“ gegenübel nicht hatte, zu finden weiß, weil — sein poetisches Gefühl in Frage kommt. Das empfindende Herz siegt über den denkenden Kopf.

Damit können wir der Schlußbemerkung über den letzten

Unterschied zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters zustimmen. Er beruht auf ihrer verschiedenen Denkweise. Voltaire denkt philosophischer, Shakespeare poetischer. Er betrachtet Geistererscheinungen als eine natürliche Begebenheit, Voltaire als ein Wunder. Bei ersterem ist das Gespenst wirklich handelnde Person, bei letzterem eine poetische Maschine. Sie hat nur die Aufgabe, eine Belehrung für uns zu übermitteln.

Diese Moral, wie sie Voltaire selbst[1]) als solche bezeichnet, findet Lessing mit Recht wenig erbaulich. Erbaulicher wird sie, wenn wir sie im letzten Sittenspruch suchen, den wir oben als die Moral hervorgehoben haben.[2])

Denn dieser wendet sich gegen die „Großen" der Erde, eine Moral, wie sie Zeitgenossen auch aus Lessings Emilia herausgelesen haben.[3])

---

[1]) Dissertat. III. g. E. (S. 31).

[2]) Lessing wendet sich dagegen, daß man Stücke auf eine bestimmte Moral anlege. Auch ohne sie könne es sehr „lehrreiche" Stücke geben. (Vgl. H. D. 33, 6). Aber eben von diesem lehrhaften Standpunkt weiß er auch „eingestreute Moralen" zu schätzen. So bei Cronegk (H. D. 2, 8). Vergleicht man übrigens die dort angeführten, desgl. die von Gaudig (S. 480) herausgegriffenen, die sich leichtlich vermehren ließen (z. B. V. 595. 940 u. a.), so sieht man leicht, „mit welcher Gedankenarmut ein Lessing zufrieden sein mußte, weil die deutsche Dichtung ihm nichts Besseres bot."

[3]) Vgl. 18. Bdchn. d. Sammlung S. 52.

C.

Rückblick.

Auf ein weites Gebiet — auch in dem beschränkten Ausschnitt, den wir gegeben haben, hat uns der Dramaturg geführt. Nicht ohne Widerspruch sind wir ihm gefolgt; in seinem Sinne, denn, wenn irgend wer, so war er fern davon, auf die Worte des Meisters zu schwören. (Vgl. oben S. 84). Unklarheiten und Widersprüchen sind wir begegnet; sie sind von ihm selbst entschuldigt. Aber in der Katharsistheorie hat er das Richtige verfehlt, und zeitbedingte Anschauungen kamen hinzu, die wir nicht mehr teilen. Weitere Einschränkungen haben wir gelegentlich gemacht oder auf dieses Schlußwort verwiesen.[1]) So ist denn hier noch einiges ergänzend nachzutragen.

Lessing läßt, so hörten wir, die französische Tragödie nicht gelten, weil sie sich eben vom Aristoteles und damit von der Vollkommenheit entfernt. „Will ich denn aber", so wirft er selbst ein (H. D. 81 Anf.), „damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? Daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich

[1]) Vgl. oben S. 30 u. 12.

noch durch keinen Bouhours[1]) lächerlich gemacht" .... „Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? .... Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben." — Nun, diesen Glauben durften sie auch haben. Wir hörten schon von Schiller:

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden",

und wenn er hinzufügt:

„Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie",

so war eben dieses Urbild, für welches Lessing kämpft, dem 17. Jahrhundert, das die französische Form prägte, noch so gut wie unbekannt; darum war die französische damals die relativ beste Tragödie, und davon zehrt sie auch noch in Lessings Zeit in nachwirkender Fiktion. Wir sahen nun, wie der Dramaturg ihr Unnatur und Künstelei nachweist. Aber wäre damit ihr Wesen erschöpft, wie hätte sie dann ihrer Nation so viel zu sagen gehabt, wie hätte sie noch im vorigen Jahrhundert ihre Triumphe feiern können unter Darstellung einer Rachel, wie könnte sie noch heute im Herzen des gebildeten Franzosen leben? Wir müssen auch hier den subjektiv vorwärtsstürmenden von dem gelegentlich objektiv urteilenden Lessing unterscheiden, wie wir es hinsichtlich Gottscheds getan haben (vgl. oben S. 18). Ueber dem theoretisch absprechenden Gesamturteil sind nicht die vielen Einzelbemerkungen zu übersehen, in denen er Frankreichs Dichtern auch seine Achtung bezeugt.[2])

---

[1]) „Bouhours, Dominikus, geb. 1618 (28?) zu Paris, in seinem 16. Jahre Jesuit, Lehrer der Humaniora zu Paris und Tours, stirbt zu Paris 1702, ein höchst eitler und eingebildeter schöngeistiger Sprachforscher und Kritiker, schrieb .... sein damals viel geschätztes Werk „Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit", pries in demselben die Franzosen, verachtete die Leistungen anderer Nationen und fragte ganz ernsthaft, ob es möglich wäre, daß ein Deutscher Geist haben könne!" (C.)

[2]) Vgl. vor allem H. D. Epil. 27: „Ich werde es zuverlässig besser machen — und doch lange kein Corneille sein." Ueber Vol-

Und wie steht es nun um den Aristoteles, der so unfehlbar ist wie die Elemente des Euklides? Wir haben oben unser Urteil zurückgehalten, nunmehr werden wir Lessings Worte nicht unterschreiben. Man hat sie ein „orthodoxes Bekenntnis“ genannt, zutreffend, wenn sie damit als zeitlich bedingt bezeichnet werden sollen. Ein anderes ist Luthers Orthodoxie, ein anderes, was man heut mit diesem Namen bezeichnet. Und Lessings aristotelische Orthodoxie ist gestürzt durch Shakespeare selbst, für den er kämpft. Er sah beide, Aristoteles und Shakespeare, in Widerspruch mit den Franzosen und folgerte daraus, daß sie im wesentlichen dasselbe seien. Wir teilen dieses Urteil nicht mehr. An Richard III. scheiterte, wie wir sahen, die Theorie. Das könnte ja schließlich eine Ausnahme sein, welche die Regel bestätigt. Aber wollte man auch die anderen angezogenen Beispiele — Macbeth, Romeo, Othello, Cäsar, Hamlet — mit Lessings Maßstabe beurteilen, sie würden sich schwer unter die aristotelische Formel bringen lassen. Mögen „Mitleid und Furcht“ immerhin sehr charakteristische Bestandteile der tragischen Wirkung bezeichnen, mögen sie jeder guten Tragödie mit einwohnen; die ganze volle Wirkung der Tragödie erschöpfen sie nicht. „Was Schiller in der „Macht des Gesanges“ im allgemeinen vom Dichter sagt, das gilt besonders vom Tragödiendichter:

„Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz;
Er taucht es in das Reich der Toten
Und hebt es staunend himmelwärts
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.“ (Kern).

---

taire oben S. 90, desgl. über seine Zaïre S. 102; dazu Racine als Maler des Schmeichlers (H. D. 24, 8) und des grausamen Mannes (H. D. 92, 4). Racine wird überhaupt nicht getadelt, außer daß er durch seine Muster verführt habe; und das ist ein halbes Lob. — Vgl. Lotheissen IV. S. 207 ff.

Nicht „rührend“ nur, wie Lessing meinte, ist Shakespeares Tragik, sondern gewaltig und unerbittlich. Wer möchte alle die Gefühle, die sie erregt, in eine Formel bannen wollen![1])

Und damit zu dem Letzten, was uns auffällt. Lessing will zu Shakespeare hinführen, aber wir erhalten den geschlossenen Nachweis nicht, daß der Brite mit allen wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Einklang ist; nirgends ist auch nur eins seiner Hauptwerke zergliedert wie die französischen Stücke oder wie der Essex des Banks. Bei Richard III. drängte sich die Gelegenheit dazu förmlich auf, und es scheint, als wäre sie geflissentlich gemieden. Wie ist das zu erklären? Fürchtete Lessing, wie mit Richard auch sonst weiterhin seine Theorie auf eine zu harte Probe zu stellen? Hielt er es aus „pädagogischen Gründen“, als zunächst ausreichend, für gut, sich mit der Darlegung des wahren Aristoteles zu begnügen, nicht seine Grenzen an Shakespeare zu prüfen? Das hieße an Lessings Wahrheitsliebe zweifeln und wäre das letzte, was wir von dem Manne annehmen dürften, dem das Suchen nach der Wahrheit höher stand als ihr Besitz. Bleibt also nur übrig, daß ihm Shakespeare noch lange nicht so zu eigen geworden war wie die französische Tragödie. Daher „begnügt er sich durchweg mit gelegentlichen Hinweisen. Meist betreffen sie nur Einzelheiten; wo sie aber an größere Fragen, wie z. B. die Komposition und die Tragik rühren, da werden sie abgebrochen, ehe die Erörterung zu einem klaren Abschluß gebracht worden ist.“ Aber „er versteht es, sie in eine scharfe Form zu prägen und so zur gangbaren Münze zu machen . . . Gerade die Allgemeinheit seiner Urteile, die sich wenig besorgt zeigt um Einschränkungen und Nüancen, lieh ihnen in den Augen der meisten Allgemeingültigkeit“ (Kettner). —

---

[1]) Daß wir sie damit keineswegs als „die Tragik schlechthin“ bezeichnen wollen, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Also viel Abstriche; was bleibt? Nun eben das, was Lessing gewollt hat, und was er, wie mit seiner Emilia, so auch hier erreicht hat — einen neuen Geschmack herbeizuführen. Und das ist genug. Seine Ergebnisse mögen veraltet sein, aber sein Ringen und die reiche Gedankenwelt, in die es uns führt, fordert zur Teilnahme heraus. Sollten wir — auch nur für die Jugend — den „Reformator“ nicht mehr würdigen, ihn „wie Wieland und Klopstock in der Versenkung verschwinden lassen“? — Nein!

Druck von Förster & Wittig
:: Leipzig, Gerichtsweg 10 ::

